



LA

MÉLOPÉE ANTIQUE

DANS LE

CHANT DE L'ÉGLISE LATINE

LA

MÉLOPÉE ANTIQUE

DANS LE

CHANT DE L'ÉGLISE LATINE

PAR

FR. AUG. GEVAERT

SUITE ET COMPLÉMENT

DE L'HISTOIRE ET THÉORIE DE LA MUSIQUE

DE L'ANTIQUITÉ



GAND

LIBRAIRIE GÉNÉRALE DE AD. HOSTE, ÉDITEUR

RUE DES CHAMPS, 47

TYPOGRAPHIE C. ANNOOT-BRAECKMAN, AD. HOSTE, SUCCr

1895

INTRODUCTION.

Personne aujourd'hui ne doute que les modes et les cantilènes de la liturgie catholique ne soient un reste précieux de l'art antique. Mais jusqu'à présent tout le monde a dû se contenter de cette notion sommaire et superficielle, qui ne fait que stimuler notre besoin d'en savoir davantage. Quels sont au juste les éléments de la musique gréco-romaine dont l'Église s'est approprié l'usage? S'agit-il seulement de vagues réminiscences, de mélodies à moitié oubliées, ou y a-t-il eu des emprunts positifs, remontant à une époque où la culture de l'art était encore vivante? Et dans ce dernier cas, à quelle espèce d'œuvres musicales les communautés chrétiennes ont-elles puisé? Enfin quelle date peut-on assigner aux plus anciens chants de l'Antiphonaire romain, tel que le recueil existe de notre temps?

Voilà des questions auxquelles aucun auteur ecclésiastique ou laïque n'a entrepris de répondre avant ce jour. Elles m'ont préoccupé pendant une grande partie de mon existence, et je les croyais encore insolubles en 1880, lorsque, arrivé aux dernières pages de mon livre sur la musique de l'antiquité, je me vis contraint de m'arrêter au seuil de l'époque problématique. Dix années de nouvelles études, poursuivies sans relâche, m'ont mené à une solution satisfaisante du problème. Voici les points principaux qui peu à peu se sont dégagés de mes recherches. « Le « chant chrétien a pris ses échelles modales, au nombre de quatre,

« et ses thèmes mélodiques à la pratique musicale du temps de « l'empire romain, et particulièrement au chant à la cithare (ou « *citharodie*), genre de musique qui, jusqu'au VI[e] siècle de notre « ère, a tenu dans la vie privée des Romains une place analogue « à celle qu'occupe parmi nous le *Lied* avec accompagnement « de piano. Comme la langue latine, la musique gréco-romaine « est entrée de plain-pied dans l'Église catholique, et s'y est « continuée telle quelle, à part la suppression de tout élément « instrumental. Vocabulaire et syntaxe sont les mêmes chez le « païen Symmaque et chez son contemporain saint Ambroise; « modes et règles de la composition musicale sont identiques « dans les hymnes que Mésomède adresse aux divinités du « paganisme et dans les cantilènes des mélographes chrétiens[1]. « Les plus anciens monuments du chant liturgique remontent à « l'époque où les formes du culte public dans l'Église latine « commencent à prendre des contours arrêtés pour nous : aux « confins du IV[e] et du V[e] siècle ». Au delà le chant chrétien, comme la liturgie elle-même en grande partie, est une *terra incognita*[2]; il peut fournir la matière de dissertations oratoires, suggérer des conjectures plus ou moins ingénieuses : il ne donne pas prise à la recherche historique.

L'ouvrage que nous présentons ici a pour but de démontrer et de développer les précédentes propositions à l'aide de tous les moyens d'investigation actuellement à notre portée. Afin de rendre nos démonstrations aussi probantes que possible, nous avons pris dans le répertoire liturgique toute une classe de chants, les antiennes des Heures, que nous avons mises en

[1] Voici ce que j'écrivais en 1880 au sujet de ces restes de la musique gréco-romaine, les seuls que l'on connût alors : « La mélodie offre un grand caractère de simplicité; « elle est strictement diatonique sans aucune métabole, tout comme les chants citharo- « diques antérieurs aux innovations de Phrynis et de Timothée. Il faut donc admettre « que du temps d'Hadrien une réaction s'était produite parmi les musiciens dans le sens « de l'archaïsme, ce qui est conforme à l'esprit général de l'époque des Antonins et « à celui de la poésie de Mésomède. » *Histoire de la musique de l'antiquité*, t. II, pp. 617-618. J'ai eu la satisfaction de voir mes idées pleinement confirmées par les découvertes musicales faites récemment à Delphes.

[2] « Qualis fuerit quatuor primis Ecclesiae saeculis Romanae ecclesiae liturgia in « sacrificio ineffabili, frustra quaeras. » Muratori, *Liturgia romana vetus*, Venise, 1748, t. I, p. 10.

parallèle, quant à la facture musicale, d'une part avec les restes notés de l'époque des Antonins, d'autre part avec les doctrines harmoniques de l'antiquité.

Nous avons limité notre examen comparatif aux antiennes de l'office, les considérant comme la seule catégorie de productions qui puisse servir de point de départ à une exploration scientifique du trésor des mélodies chrétiennes. Les motifs de notre préférence sont les suivants.

En premier lieu, les susdits chants sont ceux dont nous pouvons, en remontant le cours des âges, suivre les vestiges le plus loin, sans cesser d'être guidés par des documents écrits. Non-seulement nous voyons apparaître déjà vers le milieu du IXe siècle des catalogues où les mélodies antiphoniques sont classées d'après leurs modes, leurs sons initiaux, et notées partiellement en neumes; nous possédons encore une assez grande quantité d'antiennes transcrites dès cette époque dans une notation exprimant des intervalles précis : fait des plus considérables pour quiconque sait que, vers la fin du Xe siècle, les cantilènes liturgiques ont subi de nombreuses altérations modales. En ce qui concerne les morceaux autres que les antiennes, les renseignements musicaux sont loin d'être aussi étendus. A la vérité, les chants développés et ornés de l'office et de la messe (répons nocturnes, graduels, offertoires, introïts, communions, etc.) figurent déjà en abondance dans les manuscrits du IXe et du Xe siècle, mais uniquement notés en neumes, donc *indéchiffrables par eux-mêmes*[1]. En outre, les premiers écrivains didactiques s'en

[1] Une mélodie indiquée par des neumes ne devient lisible qu'à l'aide d'une traduction en notation diastématique : sur la portée, ou par signes alphabétiques. Voir la *Paléographie musicale* des PP. Bénédictins de Solesmes, 1889, t. I, pp. 40, 47. Guy d'Arezzo compare les neumes à un puits sans corde, dont les eaux, pour abondantes qu'elles soient, ne peuvent abreuver aucun être humain. *Ibid.*, p. 108. Tout en reconnaissant hautement le service que les Bénédictins ont rendu au chant liturgique par leur belle publication archéologique, nous ne pouvons nous rallier à leur méthode d'investigation qui, sous une apparence d'exactitude rigoureuse, est en réalité aussi peu scientifique que possible. Négligeant systématiquement les précieux renseignements contenus dans la littérature anté-guidonienne (Aurélien de Réomé, Réginon de Prum, Hucbald, l'*Enchiriadis*, la *Commemoratio* pseudo-hucbaldienne), ils se contentent de traduire les plus anciens documents neumatiques par des versions diastématiques postérieures à Guy d'Arezzo, sans tenir compte des transformations modales que mainte mélodie a subies entre le IXe et

sont peu occupés et ne les ont pas soumis à un classement détaillé[1]. Pour les hymnes, incontestablement les plus anciens chants ecclésiastiques conservés en Occident, il en est pis encore. Comme elles sont restées exclues de l'office local de Rome jusqu'en plein moyen âge (ci-après, p. 78), leurs mélodies n'ont été ni recueillies ni analysées dans les écrits théoriques[2], et ne nous sont transmises que par des documents assez jeunes. Pas plus que les répons et les antiennes de la messe, elles n'offrent un terrain propice à l'exploration historique.

La seconde raison qui nous a décidé en faveur des mélodies antiphoniques, c'est qu'elles ont pu, mieux que toutes les autres, résister aux défaillances de la mémoire, aux caprices du goût individuel. En effet, l'extrême simplicité de leur dessin, l'absence presque complète de groupes mélismatiques (à cet égard elles présentent avec les hymnes païens une analogie frappante), non

le XI[e] siècle. De là vient que leurs livres de chant ne sont pas supérieurs, pour l'authenticité des mélodies, aux autres recueils modernes. Deux faits suffiront à prouver notre assertion. — Le *Liber Gradualis* de D. Pothier contient 27 antiennes *ad communionem* (sur les 123 enregistrées par Réginon) qui ont perdu leur primitive forme modale. (Beaucoup d'entre elles sont mentionnées ci-après dans les notes du ch. VII, p. 194 et suiv.) — Le graduel *Justus ut palma*, que la *Paléographie* donne comme spécimen de la méthode suivie à Solesmes pour la restauration des chants grégoriens, est transcrit avec la mélodie dénaturée qui se lit partout aujourd'hui : c'est-à-dire dans un prétendu II[e] mode irrégulier qui n'a aucune existence légitime. Or tout le groupe de chants auquel se rattache la mélodie du susdit graduel était du IV[e] mode au temps d'Aurélien de Réomé, vers 850 (voir ci-après p. 199, note 1). A quoi sert de posséder la même mélodie en dix, vingt manuscrits du IX[e] siècle, tous parfaitement concordants, si l'on s'en remet aveuglément, pour les interpréter, à un traducteur plus jeune de trois cents ans et qui ne sait que la langue parlée de son temps ?

[1] Réginon a recueilli dans son *Tonarius* les introïts et les communions, ainsi qu'un petit choix de répons nocturnes. Aurélien cite en plus, pour chacun des modes, deux ou trois offertoires, mais il ne mentionne ni les graduels (sauf une exception au IV[e] mode), ni les versets alléluiatiques, ni les traits. Il dit expressément que les morceaux de ce genre n'avaient pas de classement arrêté : « Responsoria autem gradalis officii et « tractus, nec ne *alleluia*, sed et prolixas antiphonas letaniarum atque Rogationum, « ceterasque hujusmodi non operae pretium arbitratus sum huic inserere operi : praeser- « tim cum minime ignorem in his omnibus tonos posse reperiri, et non intromittantur « per tenores ceu introitus et reliqua istiusmodi : quin potissimum censui omittendum, « quia nec usus in sese sanctae retinet Ecclesiae. » Gerb. *Script.*, t. I, p. 54.

[2] Sauf une seule, conservée accidentellement dans un des mss. de l'*Enchiriadis*, toutes les mélodies hymnétiques citées ci-après (pp. 70-80) ne me sont connues que par des manuscrits datant tout au plus du XIII[e] siècle.

moins que la brièveté de la plupart d'entre elles, font que les cantilènes de cette sorte ont pu être transmises sûrement, grâce à un enseignement oral bien organisé, jusqu'à l'époque, assez tardive, où leur contour mélodique a été précisé par une notation sans équivoque. De plus, comme leurs thèmes sont en nombre restreint, et que le même air s'adapte à plusieurs textes, les chants issus d'une mélodie commune servent à se contrôler les uns les autres et, en cas de déviation, à se rectifier mutuellement.

Disons enfin que les antiennes de l'office présentent pour l'histoire de la musique un intérêt capital. Ce qui a passé du répertoire ecclésiastique dans l'art moderne provient, à coup sûr, du chant des Heures, auquel l'élément laïque resta toujours associé dans une certaine mesure, et non pas des modulations de la messe, longues et compliquées, le domaine exclusif des chantres d'église.

Si, d'une part, l'analyse comparée des cantilènes antiphoniques et des restes musicaux du temps des Antonins nous permet de remonter aux origines même de la mélopée chrétienne, et, par delà l'époque romaine, jusqu'à la Grèce classique, d'autre part une étude attentive de la collection entière des chants de l'Église nous procure la possibilité de discerner plusieurs phases dans le développement subséquent de l'homophonie liturgique, depuis son établissement primitif jusqu'à l'époque où, sortant d'une longue obscurité, elle se montre dans les plus anciens monuments écrits.

En combinant les résultats d'une pareille investigation avec quelques données fournies par des documents de première main, contemporains des faits qu'ils font connaître, j'ai pu esquisser les divisions chronologiques de l'histoire du chant chrétien, telles que je les conçois, dans un discours prononcé à l'Académie de Belgique en 1889. Je le suppose connu de mes lecteurs.

Les idées que j'y ai exposées s'éloignent notablement des traditions enseignées dans les écrits traitant du chant de l'Église catholique. Elles ont soulevé de vives réclamations au sein des communautés monastiques adonnées à ce genre d'études. Ce qui a surtout offusqué mes vénérables contradicteurs, c'est mon attitude sceptique à l'endroit du rôle communément attribué à

saint Grégoire le Grand dans la compilation ou la composition des cantilènes du rituel romain. Nulle part je n'ai réussi à découvrir une trace authentique de l'activité du grand pape sur ce terrain. Bien que le sujet du présent volume ne touche pas directement à la question grégorienne, — ce que les traditionalistes revendiquent surtout pour le saint pontife c'est l'élaboration de l'*Antiphonale missarum*, — comme la date de la promulgation du double recueil liturgique domine toute la chronologie de cette histoire, j'ai cru devoir insérer ici, sous forme de note additionnelle, un compte rendu détaillé de la discussion intéressante soulevée par mon discours académique. Le lecteur sera ainsi mis en état d'examiner la question par lui-même, et de se faire une opinion raisonnée. Ce résumé, que je m'efforcerai de serrer le plus possible, me dispensera de reprendre le ton de la polémique au cours de mon livre.

La première réponse parut, signée des initiales de Dom Germain Morin, dans la *Revue bénédictine* de Maredsous, en février 1890, aussitôt après la publication de mon Discours dans les *Bulletins de l'Académie de Belgique* (t. 18, p. 453 et suiv.), en sorte que je pus insérer une réplique à l'article assez ému du savant religieux dans l'édition *in extenso* de ma dissertation (*Les origines du chant liturgique de l'Église latine*, Gand, Hoste, 1890, pp. 77-92).

Ma théorie hétérodoxe, qui se trouvait là précisée, accentuée, parut dès lors mériter une réfutation plus approfondie. En juillet 1890, D. Morin commença de publier dans la susdite revue une série d'articles, intitulée *Les témoins de la tradition grégorienne*, qu'il réunit plus tard en une seule brochure portant un nouveau titre : *Les véritables origines du chant grégorien* (Bureau de la *Revue bénédictine*, Abbaye de Maredsous, 1890, 74 pp.). Dans ce travail, assurément remarquable, bien ordonné et contenant des textes inédits, l'écrivain entreprend de réfuter, point par point, tout ce qui dans ma manière de voir ne cadre pas avec la tradition reçue.

De leur côté les PP. Bénédictins de Solesmes firent paraître presque en même temps une brochure anonyme, *Un mot sur l'Antiphonale missarum* (Solesmes, imprimerie Saint-Pierre, 1890, 36 pp.), où, tout en évitant avec soin de prononcer mon nom et de transcrire le titre de mon écrit, ils s'attachent consciencieusement à démolir mon système historique et à défendre l'opinion traditionnelle. Écrit plein d'érudition,

non moins instructif que le précédent, il renferme une observation très importante relativement aux textes des antiennes de communion chantées aux féries du carême.

Au cours de la même année et de la suivante, mon Étude donna encore matière, dans les revues et journaux de France, d'Allemagne et de Belgique, à plusieurs comptes rendus et articles de critique moins étendus : sympathiques en général à mes idées, ceux de provenance laïque; défavorables, ceux d'origine ecclésiastique. Parmi les articles de cette dernière catégorie, les seuls qu'il y ait lieu de mentionner ici, voici tous ceux qui me sont tombés sous la main.

Le P. Grysar, de la compagnie de Jésus : *Hat Gregor der Grosse den Kirchengesang reformirt?* dans le *Zeitschrift für K. Theol.*, Inspruck, 1890, 2e trim., pp. 377-380. Critique très modérée. Ne contient rien qu'on ne trouve dans le premier article de D. Morin.

Le P. Soullier, S. J., note dans les *Études religieuses*, revue mensuelle publiée par les PP. Jésuites, Paris, Retaux-Bray, T. I, n° 7 (31 juillet 1890), p. 490.

L'abbé L. Duchesne, membre de l'Institut de France, courte notice dans le *Bulletin critique*, Paris, 11e année, n° 16 (15 août 1890), p. 315. — Un second article dans le n° 24 (15 décembre), p. 477. — En général l'éminent éditeur du *Liber Pontificalis* se contente de donner aux PP. Bénédictins un *satisfecit*, accompagné toutefois d'une réserve qui lui enlève toute portée[1].

Le P. Ambr. Kienle, de l'ordre de saint Benoît, compte rendu dans le *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1891, 1er trim., pp. 116-122.

J'ai examiné attentivement chacun de ces écrits avec la ferme volonté de m'affranchir de tout parti pris, et d'abandonner celles de mes opinions dont l'inconsistance me serait prouvée par des raisons convaincantes. Je me fais un devoir de déclarer que les brochures des religieux de Maredsous et de Solesmes m'ont été d'une lecture particulièrement intéressante et profitable. Mais en fin de compte, après cet examen, ma manière de voir ne s'est trouvée modifiée sur aucun point de quelque importance. Personne parmi mes contradicteurs n'a répondu victorieusement, ce me semble, aux objections capitales que j'ai élevées contre la crédibilité des traditions courantes relatives à l'institution du chant

[1] « L'antiphonaire existait sûrement avant le VIIIe siècle. Maintenant est-il également sûr qu'il remonte jusqu'à Grégoire le Grand ? » *Bull. crit.* du 15 août. Au fond c'est ma thèse, énoncée sous une forme interrogative.

dans l'Église latine. Nul d'entre eux, que je sache, n'a entrepris de démontrer l'impossibilité du système historique qui m'a été suggéré par une étude purement objective des monuments de l'art ecclésiastique et des documents qui s'y rapportent.

Pour justifier mon dire, je vais transcrire à nouveau mes propositions fondamentales avec un résumé de mes arguments et des réponses qu'on y a opposées. Cette revue sommaire me permettra de répondre en même temps aux nouvelles objections qui se sont produites depuis la seconde édition de mon Discours, et d'élucider certains points encore obscurs pour moi il y a trois ans. Afin de simplifier les discussions à venir, j'énoncerai mes assertions sous une forme nettement affirmative, et je n'appuierai mes raisonnements que sur des textes reconnus authentiques par mes adversaires[1].

Ma première thèse :

I. *La tradition qui fait de saint Grégoire le Grand le législateur du chant liturgique et le compilateur des mélodies de l'Antiphonaire n'a aucun fond historique ni aucune vraisemblance.*

II. a) *C'est une légende qui a pris naissance sous Charlemagne, au plus tôt.* b) *Amplifiée au cours du IXe siècle, elle a reçu sa forme définitive dans le célèbre écrit de Jean Diacre.* c) *Elle n'a été généralement acceptée qu'à partir du XIe siècle.*

Voici les raisons que j'ai fait valoir à l'appui de la première partie de ma thèse, et les réponses de mes contradicteurs.

1° Le manque absolu, dans les nombreux écrits de saint Grégoire, de toute allusion directe ou indirecte aux faits visés par la tradition, de tout témoignage d'intérêt pour la pratique du chant sacré : particularités rendues plus significatives encore par le décret du synode de 595, qui interdit aux prêtres et aux diacres de participer au chant liturgique proprement dit, et de s'occuper de la culture de leur voix. Seul D. Morin, dans son premier article, a essayé d'affaiblir l'argument en m'opposant une lettre de saint Grégoire, adressée à l'évêque de Syracuse. Je n'ai pas eu de peine à lui montrer que ce document était invoqué à tort et n'avait rien à voir ici (*Orig. du chant lit.*, pp. 86 et suiv.). Dans son second travail mon respectable contradicteur n'est plus revenu sur son

[1] C'est pourquoi je m'abstiendrai d'invoquer le témoignage d'Amalaire, dont les écrits ont été falsifiés, si l'on en croit D. Germain Morin, qui s'est engagé à en donner une édition critique. Les renseignements donnés par les contemporains du diacre de Metz suffisent amplement pour tirer au clair la question actuelle.

objection : je puis donc la considérer, au moins momentanément, comme écartée.

2° Le silence gardé au sujet des mêmes faits par les plus anciens biographes de Grégoire I : l'auteur de la notice du *Liber Pontificalis*, Isidore de Séville, Bède le Vénérable, Paul Diacre. Aucun des défenseurs de la tradition n'a tenté une explication quelconque de ce mutisme unanime : l'argument est resté sans réponse.

3° L'impossibilité de faire remonter jusqu'aux premières années du VIIe siècle l'*Antiphonarius gregorianus*, manifestement contemporain du sacramentaire dit grégorien, lequel est assigné par le liturgiste le plus autorisé de notre temps, M. l'abbé Duchesne, au pontificat d'Hadrien I, de 772 à 795 (*Orig. du culte chrétien*, pp. 114-119). Cet argument n'est pas contesté davantage. L'anonyme de Solesmes se borne à prouver très doctement (p. 19) que « l'*Antiphonale missarum* encore « en usage aujourd'hui, mais dégagé de ses adjonctions postérieures[1], « existait déjà avant Grégoire II » (715-731). Le savant moine aurait pu s'abstenir, me paraît-il, d'enfoncer une porte ouverte. N'avais-je pas démontré auparavant dans mon discours académique (*Orig. du chant. lit.*, p. 19) que la composition des mélodies du Graduel, et *a fortiori* l'ordonnance des textes, était complètement terminée avant l'intercalation des messes pour les jeudis du Carême, au temps de Grégoire II ? — Quoi qu'il en soit, le fait paraît décisif à l'écrivain, et justifie pleinement, selon lui, l'attribution de l'*Antiphonale missarum* à Grégoire I. Sans pousser plus loin la discussion, le P. Bénédictin conclut par cette phrase étonnante : « Il nous suffit d'être rentrés en possession (!), et nous croyons ici que, « *à si faible distance du premier occupant, possession vaut titre.* » Je ne m'attendais pas, je l'avoue, à voir invoquer cet axiome de droit dans une discussion historique. Y a-t-il donc prescription en pareille matière ? et l'histoire n'est-elle pas un procès toujours sujet à revision ? Au surplus on est mal venu à parler de « faible distance » lorsqu'il s'agit d'au moins 110 ans : ce n'est pas là une quantité négligeable. L'écrivain n'aurait pas dû perdre de vue un détail important : à savoir que dans cet espace, sauté si lestement, ont vécu les papes pour lesquels je revendique l'honneur d'avoir mis la dernière main au répertoire musical de l'Église catholique. Esquiver une question embarrassante n'équivaut pas à la résoudre.

[1] Jusqu'à présent les écrivains ecclésiastiques se sont totalement abstenus de désigner avec précision les offices qu'ils considèrent comme « grégoriens », ce qui empêche d'engager avec eux une discussion de détail.

Nous venons de passer en revue les réponses faites à la partie négative de notre thèse (I); passons à la partie positive (II).

a) Une preuve, selon nous irrécusable, du caractère apocryphe des récits qui présentent Grégoire I comme l'organisateur du chant d'église, c'est qu'il est possible de déterminer, à peu d'années près, l'époque où ces récits ont commencé à se produire, et de suivre pas à pas leur développement ultérieur. Quand on se trouve tout à coup en face d'une tradition complète, donnée par celui qui l'enregistre le premier comme acceptée de son temps, on peut supposer qu'elle existait déjà auparavant sous forme de récit oral; mais lorsqu'on la surprend au moment même de sa formation, et encore à l'état embryonnaire, la chose est toute différente. Or l'histoire entière de la tradition grégorienne se déroule au IXe siècle : elle a ses humbles commencements sous Charlemagne et son aboutissement vers 880.

En écrivant son premier article, D. Morin s'était attaché à démontrer l'existence de la susdite tradition pendant l'espace de temps qui sépare le pontificat de Grégoire I de la fondation de l'empire d'Occident. Il m'avait opposé deux textes d'origine anglo-saxonne; le plus ancien, de l'évêque Aldhelm de Sherborne (vers 680), le second d'Egbert, évêque d'York (732-766).

J'ai écarté le premier comme étranger à la question (*Orig. du chant lit.*, p. 80). D. M. a renoncé à s'en prévaloir dans son travail développé, où il constate explicitement le silence absolu du VIIe siècle, et implicitement celui de la première moitié du VIIIe. Quant au texte d'Egbert, je l'avais récusé pour deux raisons : 1° il se lit dans un ouvrage dont l'authenticité a été mise en doute par un éminent liturgiste; 2° son contenu et sa rédaction dénoncent une interpolation postérieure à Jean Diacre (*Orig. du chant lit.*, ibid.). Notre savant Bénédictin belge maintient l'authenticité intégrale des passages en question (*Vér. orig.*, pp. 33-37). S'appuyant sur des autorités nombreuses, il affirme les droits d'Egbert à la paternité du *Paenitentialis;* d'autre part il nie l'intervention d'un interpolateur. Quant à mon premier argument, emprunté à Mansi, je l'abandonne volontiers, m'inclinant devant l'opinion de tant de doctes personnages. Il m'en coûte d'autant moins que je n'aurai nulle peine à défendre ma seconde assertion. Examinons donc à nouveau les paroles attribuées à l'évêque northumbrien.

« Notre Église d'Angleterre observe le jeûne du premier mois pendant « la semaine initiale du Carême, ainsi que l'a ordonné et prescrit, par le « ministère de notre docteur Augustin, le bienheureux Grégoire, fondateur « de notre Église.... Quant au jeûne du quatrième mois, le même

« saint Grégoire, dans son Antiphonaire et son Missel, et par l'inter-« médiaire de son légat susdit, en a prescrit la célébration à l'Église « d'Angleterre durant la semaine après la Pentecôte. Tout ceci est attesté « non seulement par nos antiphonaires, mais aussi par ceux que nous « avons examinés et confrontés avec les missels déposés auprès du « tombeau des apôtres Pierre et Paul. » (Le texte latin dans les *Orig. du chant lit.*, p. 80, A et B).

Si le passage est authentique, nous devons tenir pour certain que dès le milieu du VIII[e] siècle il existait à la basilique de Saint-Pierre un ou plusieurs antiphonaires reconnus par toute la chrétienté comme provenant de saint Grégoire lui-même, livres que les évêques des contrées les plus lointaines venaient consulter pour trancher des points douteux, non seulement en matière de chant, mais aussi en d'autres matières liturgiques. Or cela est absolument inconciliable avec l'ensemble des textes connus. En effet, si Rome, le centre de la catholicité, eût pu exhiber déjà vers 760 un document réputé grégorien, et revêtu par là d'une autorité en quelque sorte canonique, comment, 70 ans plus tard, Walafrid Strabon et Hildemar se seraient-ils bornés à parler de la rédaction de l'Antiphonaire par saint Grégoire comme d'un simple « on-dit », une opinion individuelle, arbitraire? (Voir D. Morin, *Vér. orig.*, pp. 14-15.) Comment un évêque orthodoxe, un saint, Agobard de Lyon, aurait-il pu, sans encourir les censures ecclésiastiques, écrire sa virulente diatribe contre l'*Antiphonale missarum*, y signaler des inepties, des mensonges, voire des blasphèmes[1], et nier ouvertement l'origine grégorienne du recueil ? Enfin, comment aurait-il pu s'exprimer sur le compte des partisans d'une telle origine en ces termes méprisants :

« De ce que l'inscription servant de titre au susdit livre met en avant « le nom d'un *Gregorius praesul*, certaines gens ont pris de là prétexte « pour s'imaginer (*putant quidam*) que le recueil a été composé par le « bienheureux Grégoire, pontife de Rome et docteur très-illustre, etc. » (Le texte latin chez D. M., *Vér. orig.*, p. 15).

N'est-il pas clair comme le jour que, à la date où ces lignes furent tracées, personne ne soupçonnait l'existence du fameux document authentique, et l'opinion qui faisait de saint Grégoire le rédacteur de l'Antiphonaire ne comptait encore que des partisans clair-semés et sans autorité? Assurément les *quidam* désignés par Agobard ne sont pas des

[1] « Hac de causa et Antiphonarium pro viribus nostris magna ex parte correximus, « amputatis his quae vel superflua, vel levia, vel mendacia aut blasphema videbantur. » *De correctione Antiphonarii*, c. 3 (*Patrol.* de Migne, t. 104, p. 330).

princes de l'Église, encore moins des souverains Pontifes. Croire qu'au IX[e] siècle le primat des Gaules se soit insurgé contre une ancienne tradition patronnée par Rome, me paraît inadmissible de tout point. Donc, quel que soit l'auteur du *Paenitentialis,* les phrases où il est question de l'Antiphonaire n'ont pas été écrites au VIII[e] siècle, ni même pendant la première moitié du IX[e]. Et ainsi s'évanouit l'unique témoin que les tradionalistes ont réussi à découvrir pour toute la période antérieure à Charlemagne.

Mon respectable contradicteur signale un vestige de la tradition grégorienne tout à fait vers la fin du VIII[e] siècle. Sur la foi d'un biographe d'Hadrien II (867-872), il attribue au premier Hadrien (772-795) la composition des vers visés par Agobard :

Gregorius praesul, meritis et nomine dignus,
Unde genus ducit summum conscendit honorem.

Pour ma part, je ne vois aucun inconvénient à faire honneur de ces hexamètres à l'illustre pape, l'ami du futur empereur d'Occident. Toutefois cela se concilie assez mal avec la manière dédaigneuse dont Agobard parle du célèbre distique. Et à ce propos je me permettrai une dernière observation. S'il est vrai, comme le dit D. Morin, que les mots *unde genus ducit* désignent sans équivoque possible Grégoire I, comment se fait-il qu'un évêque lettré, savant, presque contemporain d'Hadrien, ait refusé de reconnaître le saint pontife dans le *Gregorius praesul?*

b) Comme j'admets pleinement l'existence d'une tradition grégorienne depuis Charlemagne, mes dissentiments avec les PP. Bénédictins ne portent plus, à partir de cette époque, sur les faits ni sur les textes, mais sur la manière d'interpréter les uns et les autres. Je dois à la vérité de déclarer que les documents insérés dans la brochure de D. Morin ont complètement élucidé ce qui restait obscur pour moi dans l'histoire du progrès et du triomphe final de l'idée grégorienne à Rome. Évidemment le rescrit du pape Léon IV (847-855) marque le moment où la tradition reçoit sa consécration suprême. L'intrépide fondateur de la cité Léonine, le destructeur de la puissance sarrasine en Italie, proclame les chants ecclésiastiques l'œuvre personnelle du saint pontife qui en des temps lointains avait su dompter la sauvagerie lombarde et préserver Rome de toute profanation [1]. Dans cette page caractéristique, le plus austère et

[1] On sait que sous le pape Serge II, au mois d'août 846, moins d'un an avant l'avènement de Léon IV, une bande de Sarrasins, venue par mer et par le Tibre, avait saccagé et pillé les deux plus vénérables basiliques de la chrétienté : Saint-Pierre au Vatican et Saint-Paul hors les murs.

le moins artiste des papes connus dans l'histoire est célébré comme l'auteur des mélodies du sanctuaire, comme un musicien inspiré dont les cantilènes ont une douceur sans égale[1].

Les découvertes de D. Morin m'ont permis aussi, je me plais à le reconnaître, une vue plus nette de l'œuvre de Jean Diacre. Tout me porte à croire maintenant que, dans le paragraphe où il traite des réformes musicales de saint Grégoire, le zélé panégyriste se sera contenté de mettre par écrit les anecdotes qui circulaient parmi le monde ecclésiastique de Rome au temps du pape Jean VIII (872-882). Ce que je continue à laisser au compte de l'hagiographe, ce sont ses incroyables bévues historiques, ses lourdes railleries sur les Français et les Allemands, nations également impopulaires à Rome depuis la décadence du pouvoir impérial[2].

c) L'attitude négative des musicistes franks à l'endroit de l'origine grégorienne des mélodies ecclésiastiques (*Orig. du chant lit.*, p. 86) n'a pas été contestée, que je sache. Il est certain que, malgré l'appui de Rome, la narration de Jean Diacre ne reçut pas un accueil empressé au delà des Alpes. Réginon de Prum, ne se souciant pas apparemment de la nier, ni d'y donner une adhésion explicite, se tire d'affaire d'une manière assez originale. Après avoir reproduit au début de son *Tonarius* quelques extraits de la littérature patrologique relatifs au chant : le récit de la vision de saint Ignace d'Antioche (institution de l'antiphonie), un passage de saint Jérôme, un autre d'Isidore de Séville, il donne sans commentaire le décret grégorien de 595, qui interdit le chant aux prêtres et aux diacres. Quant à Hucbald et à l'auteur de l'*Enchiriadis*, ils ne prononcent pas le nom de saint Grégoire. Guy d'Arezzo, le premier, enseigne la doctrine incontestée depuis lors : après lui la *cantilena romana* devient le chant grégorien.

Il me reste à remarquer toutefois que l'Église s'est abstenue de sanctionner solennellement la tradition en l'accueillant dans les textes liturgiques. Les leçons de l'office de saint Grégoire ne parlent pas de la compilation des chants de l'Antiphonaire. Elles disent simplement : « *Apud*

[1] « Qui plane sanctissimus papa Gregorius.... sapiens pastor fuit, et copiosos ad « humanam salutem edidit (cantus) et sonum.... quem in ecclesia vel ubique canimus « musicis artibus opera plurima ad excitandos vel commovendos intentius humanos « fecerit animos, ita ut non tantum ecclesiasticos, sed etiam rudes et duros animos « artificiose modulationis sonitu ad ecclesias convocaret. » *Vér. orig.*, p. 11.

[2] Gregorovius, *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*, 3e éd., Stuttgard, t. III, p. 171 et suiv.

« *sanctum Petrum coacta Synodo, multa constituit : in iis ut in Missa* « *Kyrie eleison novies repeteretur : ut extra id tempus quod continetur* « *Septuagesima et Pascha, Alleluia diceretur : ut adderetur in Canone :* « *Diesque nostros in tua pace disponas. Litanias, stationes et ecclesiasticum* « *officium auxit.* » Enfin ce qui prouve que l'Église continue à considérer la question comme ouverte, c'est le concours institué en 1891 par S. S. Léon XIII, et dont voici un des points : « Exposer l'état actuel de la « science quant à l'œuvre liturgique de saint Grégoire. *Examiner ses* « *propres écrits à ce sujet et la question du chant* » (*Revue critique* du 27 juillet 1891).

Ma deuxième thèse :

a) *Le travail de compilation et de composition des chants liturgiques, attribué traditionnellement à saint Grégoire le Grand, fut en réalité l'œuvre des papes helléniques qui occupèrent le siège pontifical à la fin du VIIe et au commencement du VIIIe siècle.*

b) *Les mélodies de l'Antiphonale missarum ont reçu leur forme définitive entre l'avènement de Léon II* (682) *et celui de Grégoire II* (715). *Le pape Serge I* (687-701) *a été le principal inspirateur de cette œuvre.*

c) *L'antiphonaire de l'office avait été fixé antérieurement, sous le pontificat d'Agathon* (678-681).

a) b) Du moment où nous avons été amené à reconnaître l'inconsistance de la tradition grégorienne, en ce qui concerne la question musicale, et l'impossibilité d'y trouver un point d'appui pour l'investigation historique, force nous a été de considérer l'Antiphonaire romain comme un recueil de chants sans auteurs connus, et de lui arracher le secret de sa formation à l'aide des procédés critiques commandés pour cette sorte de productions, savoir : constater l'époque la plus ancienne à laquelle l'existence de l'écrit est attestée par des documents contemporains; puis, remonter, à partir de là, jusqu'à ce que l'on rencontre les circonstances applicables à l'élaboration de l'œuvre et propres à en rendre compte.

Or, en suivant cette méthode, nous avons bientôt abouti aux deux premières propositions de notre thèse. Voici l'ordre dans lequel nous avons enchaîné nos déductions.

1° Nous avons admis comme extrêmement vraisemblable, sauf vérification ultérieure, que la plus ancienne partie du répertoire musical de l'Église romaine se compose des antiennes de l'office, et que le recueil

des chants variables de la messe (le Graduel) en constitue l'élément le plus récent.

2° Laissant momentanément de côté l'antiphonaire de l'office, nous avons constaté que la partie essentielle de l'*Antiphonale missarum*, et notamment le *Proprium de Tempore*, existait avant Grégoire II (715-731), ce qui nous a donné la limite inférieure de l'âge du double recueil des chants liturgiques (*Orig. du chant lit.*, pp. 20-21).

3° Nous nous sommes aperçu qu'une portion considérable du susdit Propre du Temps, à savoir les chants pour les messes des 23 dimanches après la Pentecôte, ne pouvait pas remonter de beaucoup au delà de 715, puisque ces dimanches n'ont pas encore d'offices spéciaux dans le sacramentaire pseudo-gélasien, que M. l'abbé Duchesne considère comme rédigé à la fin du VIIe siècle (*Orig. du culte chrétien*, pp. 119-127). Sans dépasser les limites des données fournies par l'*Antiphonale missarum* lui-même, nous avons donc abouti aux environs de l'an 700 comme date approximative de la composition musicale des morceaux les plus récents du Graduel romain.

4° La comparaison musicale de ces derniers chants avec ceux qui appartiennent aux messes des fêtes les plus anciennement célébrées ne nous a révélé aucune différence de caractère ou de forme. Toutes les cantilènes du Graduel, sauf une douzaine d'antiennes de communion, montrent la même facture mélodique : ils contiennent de nombreuses vocalises et se distinguent par là nettement des antiennes de l'office, syllabiques pour la plupart. Nous concluons de cette unité de style, totalement étrangère aux chants de l'office, que le recueil entier de l'*Antiphonale missarum* a été pourvu de ses mélodies définitives à une même époque et dans un espace de temps assez restreint : les trente ou quarante années qui ont précédé le pontificat de Grégoire II.

Nous avons été conduit ainsi à reconnaître l'existence d'une grande productivité musicale aux confins du VIIe et du VIIIe siècle. Dès lors était-il possible de ne pas penser à trois papes de cette époque, qui, par une exception unique dans l'ancien *Liber Pontificalis*, sont expressément désignés comme ayant possédé des connaissances spéciales en matière de chant ? Léon II, Benoît II et Serge I ne se dénoncent-ils pas eux-mêmes comme les promoteurs de cette réforme de la *cantilena romana ?* Et l'attention ne se porte-t-elle pas avant tout sur le pape Serge ? Venu à Rome, simple laïque, sous le pontificat d'Adéodat (672-676), d'après son biographe contemporain, il fut agrégé au clergé, et, à cause de ses talents musicaux, reçut la mission d'instruire les chantres

de la *schola*, charge dont-il paraît s'être acquitté pendant une dizaine d'années[1]. Evidemment, aucun des papes n'a des titres aussi spéciaux que Serge I, pour être considéré comme l'organisateur du chant de l'Église latine.

Les traditionalistes ne peuvent contester le premier point de mon argumentation déductive, puisque l'*Antiphonale missarum* fut, selon eux, le couronnement de la réforme de saint Grégoire.

Ils sont également d'accord avec moi sur le deuxième point : même l'écrivain anonyme de Solesmes raisonne comme s'il l'avait établi.

Mais au troisième point le dissentiment éclate. « Il y a ici », écrit D. Morin (*Vér. orig.*, p. 49) « une méprise dont je ne réussis pas à me « rendre compte. M. Gevaert dit que les messes des dimanches après la « Pentecôte ne figurent pas dans le sacramentaire gélasien. J'ouvre le « sacramentaire et je trouve au commencement du troisième livre : « *Orationes et preces pro dominicis diebus*. Ce sont les messes des diman- « ches après la Pentecôte. — Elles ne sont ici qu'au nombre de seize. — « *Il se peut que ce nombre fût suffisant pour l'usage des églises auxquelles « la collection fut destinée* ». C'est à mon tour de ne pas comprendre la réponse qui m'est faite, et de poser une foule de points d'interrogation. Comment D. Morin sait-il que la désignation *Pro dominicis diebus* s'applique seulement aux dimanches après la Pentecôte, à l'exclusion des dimanches après l'Épiphanie, qui, eux aussi, sont omis dans le document pseudo-gélasien? Le nombre des dimanches entre la Pentecôte et l'Avent étant partout le même, comment seize messes auraient-elles pu suffire en certaines localités et être insuffisantes en d'autres? Est-il croyable que 16 groupes d'oraisons aient jamais été juxtaposés à 23 groupes de chants? Sont-ce là ce qu'on appelle des messes propres? N'est-il pas évident que la rubrique *Orationes pro dominicis diebus* nous reporte à une époque où la plupart des dimanches sans procession stationale n'avaient pas encore d'oraisons fixes[2] (à plus forte raison de chants spéciaux), en sorte que l'officiant choisissait librement entre les 16 groupes de formules liturgiques. Or le sacramentaire dit grégorien ne connaît plus de messes dominicales *ad libitum*; de même que les missels modernes, il assigne

[1] *Orig. du chant lit.*, p. 39, note 1. Serge fut ordonné prêtre sous Léon II (682-683); il dut dès lors, en vertu du décret synodal de 595, abandonner ses fonctions actives de chantre. Le rédacteur de la notice du *L. P.* fait remarquer qu'après son ordination le futur pape mit un grand zèle à remplir ses devoirs sacerdotaux : *Hic tempore presbyteratus sui impigre per coemiteria diversa missarum solemnia celebravit.*

[2] Les six dimanches entre Pâques et la Pentecôte, bien que non-stationaux, ont des offices propres dans le pseudo-gélasien.

une série spéciale d'oraisons à chacun des 24 dimanches constants qui séparent la Pentecôte de l'Avent[1], ainsi qu'aux trois dimanches toujours compris entre l'Épiphanie et la Septuagésime. Au surplus un autre indice, et des plus significatifs, tend à prouver que la partie du Graduel comprenant les messes des dimanches après la Pentecôte fut composée en dernier lieu : c'est la place qu'elle occupe dans l'*Antiphonarius gregorianus*, tout à la fin du recueil[2]. — Par toutes ces raisons il nous est impossible d'accepter l'objection de D. Morin.

Celui-ci conteste également le quatrième point de ma déduction. Comme il s'agit là d'une question purement musicale, mieux vaudra la discuter à propos de ma troisième thèse, où nous la retrouverons.

Naturellement D. Morin repousse avec plus d'énergie encore l'ensemble de ma deuxième thèse. A ses yeux, comme aux yeux des autres défenseurs de la tradition, les passages du *Liber pontificalis* invoqués par moi ne signifient rien. Ces particularités mentionnées par des contemporains[3], et qui se détachent si nettement sur les formules habituelles des biographies papales, n'ont aucune valeur historique selon les Bénédictins. Ce qui contredit la doctrine séculaire est considéré par eux comme non avenu. « Il faudrait autre chose », disent-ils, « que deux ou trois « lambeaux de phrase pour faire admettre des faits aussi contraires à « toutes les idées reçues. » A entendre ce langage dédaigneux, ne dirait-on pas que mes contradicteurs ont les mains pleines de documents décisifs, alors que, de leur propre aveu, ils ne peuvent produire, pour étayer leurs prétentions, que des témoignages postérieurs de tout un siècle aux nôtres. En définitive *les notices de Léon II, de Benoît II et de Serge I sont les seules dans l'ancienne chronique pontificale qui parlent de papes s'étant occupés personnellement de chant liturgique;* à ce titre

[1] Au temps de Grégoire II et de Grégoire III, l'Avent contenait non pas quatre, mais *cinq* dimanches (voir le *Kalendarium romanum* publié par le P. Fronto, Paris, 1652, et le sacramentaire grégorien dans l'édition bénédictine des œuvres du saint); voilà pourquoi il n'existe que 23 groupes de chants pour les 24 messes des dimanches après la Pentecôte. Avant de former une série unique, comme ils le font depuis Hadrien, ces dimanches furent d'abord partagés en cinq sections : a) *Hebdomadae post Pentecosten;* b) *post Natale Apostolorum (Petri et Pauli);* c) *post Natale S. Laurentii;* d) *post Natale S. Cypriani.* C'est le système du *Kalendarium romanum*, écrit rédigé apparemment vers 750.

[2] L'arrangeur du sacramentaire grégorien publié par Muratori relègue cette catégorie de messes dans sa partie supplémentaire. *Liturg. vetus*, t. II, p. 139 et suiv. Relativement aux nombreuses divergences des vieux recueils, en ce qui concerne la disposition des messes en question, voir l'Introduction du *Graduale Sarisburiense* récemment publié. Londres, Quaritch.

[3] Duchesne, *Lib. Pont.*, t. I, p. CCXXXII et suiv.

elles ont dans la question une importance hors ligne, et à l'heure actuelle il n'en existe pas d'autres qui puissent fournir un point de départ rationnel à des recherches historiques sur la formation du recueil des cantilènes de l'Église occidentale. Les conclusions que j'en ai tirées sont en partie hypothétiques, cela est vrai; mais en matière scientifique l'hypothèse est légitime, quand elle s'adapte sans effort à tous les faits régulièrement constatés. J'ajouterai qu'elle est indispensable, lorsque le système traditionnel d'explication est reconnu caduc. Si mon hypothèse contient des vices intrinsèques, des impossibilités, on aura bientôt fait de les démontrer.

Lorsque, il y a cinq ans, j'écrivis mon Discours, j'étais enclin à croire que les retouches de l'*Antiphonale missarum*, exécutées sous les papes helléniques, avaient porté exclusivement sur la partie musicale, et que, abstraction faite des nouveaux offices introduits vers cette époque, les textes antérieurs des chants avaient été respectés. J'ai dû modifier ma manière de voir depuis la remarquable découverte d'un de mes adversaires. L'anonyme de Solesmes a fait observer, — et c'est là sans contredit la partie la plus intéressante de sa brochure, — que les antiennes de communion pour les féries du Carême (les jeudis et toute la semaine sainte exceptés) forment une série suivie (pp. 15-16). Elles sont tirées des psaumes 1 à 26 se succédant dans leur ordre numérique. La série commence au mercredi des Cendres (*Qui meditabitur*, ps. 1) et se termine au vendredi avant le dimanche des Rameaux[1] (*Ne tradideris me*, ps. 26). Elle a donc pris place dans le Graduel romain à une époque où le *caput jejunii* était déjà, comme aujourd'hui, le mercredi des Cendres, et non plus, comme pendant les premiers siècles, le dimanche suivant. Or comme ce primitif usage quadragésimal n'avait pas cessé d'être en vigueur à Rome sous Grégoire le Grand (voir son Homélie XVI *in Evangelia*), nous devons en conclure que la susdite série de textes antiphoniques n'a pu être introduite dans la messe qu'au cours du VII[e] siècle[2]. Ainsi, voilà

[1] Le samedi avant les Rameaux n'avait pas de messe stationale, ni d'office propre. L'*Antiphonarius gregorianus* porte la mention : *Sabbatum vacat*.

[2] L'écrivain, qui a bien vu les conséquences fâcheuses de sa découverte pour la thèse traditionaliste, s'efforce, après coup, d'embrouiller le texte si clair de saint Grégoire (pp. 25-36). M. l'abbé Duchesne dit à ce sujet (*Bull. crit.*, 1890, p. 315) : « Les PP. Béné« dictins se tirent de cette difficulté par une exégèse qui, je le pense, ne les satisfera « pas longtemps, car elle est des plus subtiles. » Il est vrai que le célèbre liturgiste propose ensuite, lui aussi, une solution qui sauverait la tradition menacée. « À mon avis, » dit-il, « il vaudrait mieux admettre que la série des antiphones, instituée d'abord par

un point désormais acquis : au temps de saint Grégoire certaines messes stationales d'institution très ancienne, entre autres celles des Quatre-Temps de mars[1], n'étaient pas encore définitivement pourvues de leurs textes chantés[2].

Il est même à supposer que ce remaniement partiel des messes fériales du Carême n'eut pas lieu longtemps avant Grégoire II. Et voici sur quoi je fonde mon opinion. Dès les temps les plus anciens nous voyons la série des 26 textes interrompue à cinq endroits : les antiennes tirées des psaumes 12, 16, 17, 20 et 21 manquent dans l'*Antiphonarius gregorianus*, comme ils manquent dans les missels modernes[3]. A leur place on trouve des antiennes tirées de l'évangile du jour, et empruntées à l'office des Heures[4]. Que signifie cette anomalie? En voici, selon moi, l'explication la plus vraisemblable. La composition musicale de la série entière des communions psalmiques n'était pas achevée au moment où la collection des mélodies fut close, et l'on en fut réduit à garder, pour les jours restés en souffrance, les antiennes évangéliques employées avant l'introduction des nouvelles communions. Car à l'origine, selon toute apparence, les antiennes *ad introitum* et *ad communionem* se chantaient aussi bien à l'office des Heures qu'à la messe[5].

« saint Grégoire pour commencer au premier lundi du Carême, a été transportée tout « d'une pièce, quand on reporta au mercredi précédent le commencement du grand « jeûne. » N'en déplaise à mon éminent confrère de l'Institut, sa conjecture me paraît aussi peu réussie que l'exégèse bénédictine. Si la série entière eut été avancée après coup, il manquerait à la fin deux antiennes, puisqu'aucune n'est répétée. Or il n'en est rien : la série s'arrête juste à la dernière messe stationale qui précède la semaine sainte.

1 Selon l'abbé Duchesne, les leçons prophétiques conservées dans les messes des Quatre-Temps et de quelques jours du Carême sont les derniers vestiges d'un usage tombé en désuétude dès le Ve siècle (*Orig. du culte chrét.*, p. 160). Il résulte de là (et tout au reste tend à le prouver) que les premières parties variables de la messe qui aient été réglées sont l'Épître et l'Évangile. Le *Kalendarium romanum* les indique non seulement pour tous les jours de l'année mentionnés dans l'Antiphonaire et le Graduel, mais aussi pour les mercredis, les vendredis et les samedis *per annum*.

2 Le décret du synode de 595 désigne les chants propres de la messe d'une manière très vague, et sans employer aucun terme technique *(psalmi ac reliquae lectiones)*.

3 Aucun des cinq textes n'est transcrit, soit en entier ou en partie, dans un document quelconque. Tout fait supposer qu'ils n'ont jamais été mis en usage.

4 *Oportet te fili gaudere*, *Qui biberit aquam*, *Nemo te condemnavit*, *Lutum fecit ex sputo*, *Videns Dominus flentes sorores Lazari*. La dernière seule ne se rencontre pas dans le *Responsale gregorianum* des Bénédictins.

5 Pour expliquer les cinq interruptions, l'anonyme de Solesmes fait intervenir un « réformateur » (p. 21), c'est-à-dire un personnage inconnu qui se serait permis d'enlever, puis de remplacer une partie des chants « introduits par saint Grégoire », et qui aurait réussi à faire adopter ses innovations à Rome même. D. Morin renchérit encore sur

Il est temps de résumer nettement mon opinion actuelle au sujet de la fixation définitive des chants du Graduel romain, effectuée vers la fin du VIIe siècle et au commencement du VIIIe. Selon moi, le programme de ce travail important embrassait trois points :

1°) Revision musicale, en beaucoup de cas refonte complète des mélodies primitives;

2°) Remplacement de la plupart des antiennes (introïts et communions) utilisées aussi dans le *cursus* par des cantilènes entièrement nouvelles, quant au texte et à la musique[1];

3°) Composition intégrale de séries de chants pour les messes des dimanches après l'Épiphanie, des dimanches après la Pentecôte, pour les fêtes récemment introduites (de la sainte Vierge, de l'Exaltation de la sainte Croix, etc.).

Ce travail de longue haleine, commencé sous la direction de Serge I et continué après lui, fut arrêté, ce semble, avant son achèvement complet, lors de la rédaction définitive de l'*Antiphonale missarum*. Outre les cinq communions fériales du Carême déjà citées, d'autres antiennes de même espèce ne furent pas comprises dans la réforme et gardèrent leur ancien texte et leur mélodie syllabique[2]. En outre des répons en assez grand nombre (graduels, offertoires, traits) figurent dans plusieurs messes, ce qui donne lieu à croire qu'ici également la tâche des mélographes ne fut pas poussée jusqu'au bout. Seuls les introïts ont été tous achevés; aucun d'eux ne se répétait dans le Propre du Temps, antérieurement à l'insertion des messes pour les jeudis du Carême[3].

Le lecteur qui a suivi les précédentes déductions comprendra aisément comment j'ai été amené à placer la promulgation définitive de

l'invraisemblance de cette hypothèse; il croit que le réformateur n'est autre que saint Grégoire en personne, mécontent sans doute de son propre ouvrage. Singulière réforme, en vérité, qui aurait consisté à remplacer des chants spéciaux par des antiennes banales. L'explication des RR. PP. n'est valable que pour un changement analogue, mais beaucoup plus récent, dans la messe du lundi après le Ier dimanche du Carême : substitution d'une communion tirée de l'évangile du jour (*Amen dico vobis*) à la 3e antienne psalmique (*Voce mea*). Ce dernier chant se rencontre encore de nos jours dans le Graduel des Dominicains, publié par le P. Larroca (Tournai, 1890, Desclée).

[1] A l'introït plusieurs textes furent maintenus, les uns avec une mélodie nouvelle (*Rorate caeli*, *Dominus dixit ad me*, *Ecce advenit*), les autres avec leur ancien chant développé ou varié (*Dum medium silentium*, *Viri Galilaei*, *Spiritus Domini*).

[2] *Pater, si non potes*, *Mitte manum tuam*, *Factus est repente*, *Spiritus sanctus docebit vos*, *Spiritus qui a Patre procedit*, *Comedite pinguia*, *Dico vobis gaudium est*, etc.

[3] Je ne compte naturellement pas les dimanches *vacants*, ni les dimanches complémentaires après l'Épiphanie et après la Pentecôte.

l'*Antiphonale missarum* sous Grégoire II ou Grégoire III, son successeur. Du moment où l'on se résigne à jeter par dessus bord la tradition séculaire, il n'y a pas moyen de procéder différemment, à moins de sacrifier aussi l'épithète « grégorien ». Et même alors on ne pourrait pas abaisser de beaucoup la date de cet acte important. En effet, seize ans seulement (741-757) séparent la mort de Grégoire III de l'avénement de Paul I, le signataire du plus ancien document où le recueil des chants de la messe est nommé. Et l'on ne compte que cinq années (767-772) entre Paul I et Hadrien I, l'illustre pape dont le long pontificat (772-795) inaugure l'histoire documentée du chant liturgique.

c) *L'antiphonaire de l'office est antérieur à l'antiphonaire des messes.* Cela ressort d'une particularité caractéristique : *l'office férial du Carême y commence seulement au lendemain du dimanche de la Quadragésime*[1]. A l'époque où le chant du *cursus* reçut son ordonnance actuelle, l'usage quadragésimal du temps de Grégoire I était donc toujours observé à Rome.

D'autre part le recueil est postérieur à Grégoire I. Une grande partie de ses textes sont tirés des *Acta martyrum*, encore inconnus à Rome du vivant de l'illustre pontife (ci-après pp. 169-170); de plus il contient beaucoup de fêtes instituées entre 600 et 700. C'est donc au VIIe siècle qu'il faut trouver une date convenable pour sa promulgation. Cette date, je me suis décidé à la placer sous le pontificat d'Agathon (678-681), me fondant sur un écrit de la première moitié du siècle suivant, où il est dit que « l'archichantre de Saint-Pierre fut envoyé en Angleterre, sur l'ordre « du pape Agathon, pour y enseigner le chant de l'office tel qu'il se prati- « quait alors dans la basilique pontificale » (*Orig. du chant lit.*, pp. 38, 63). D. Morin n'admet pas de connexité entre ce fait et la promulgation de l'antiphonaire de l'office. « Toute la preuve qu'on donne à l'appui « de cette conjecture », dit-il, « est la mission de l'archichantre Jean « en Angleterre, à la prière du célèbre abbé Benoît Biscop. J'avoue que « je ne vois guère la conséquence qu'il y a entre le rôle de ce personnage, « tel qu'il est décrit par Bède, et l'attribution du *Responsale* au pape « Agathon. De ce que le préchantre de Saint-Pierre enseigna, de vive « voix et par écrit, aux moines northumbriens la manière de se conformer « dans la célébration de l'office des Heures à l'usage modèle de la basilique

[1] Ce fait est remarqué aussi par l'anonyme de Solesmes, p. 29. — Les répons nocturnes du mercredi des Cendres et des trois jours suivants sont ceux du dimanche de la Quinquagésime : aucune allusion au Carême n'y est faite. L'unique changement opéré dans l'office, lors de l'extension du grand jeûne, porte sur quelques-unes des antiennes *in Evangelio.*

« vaticane, comment conclure que les livres de l'office eux-mêmes ne « dataient que des premiers mois du court pontificat d'Agathon? » (*Vér. orig.*, pp. 60-61.) D'abord je ferai une observation de détail, assez importante toutefois. Je ne vois nulle part dans le texte de Bède que l'abbé Jean se soit rendu en Angleterre *à la prière de Biscop;* au contraire il est dit expressément qu'il y alla sur l'ordre du Saint-Père (*per jussionem papae Agathonis*) et que Biscop lui servit simplement de guide (*duce reverendissimo abbate Biscopo*). Ensuite je ferai remarquer à mon respectable contradicteur qu'il diminue singulièrement la portée de cette mission lointaine, sans précédent connu dans les annales ecclésiastiques. Évidemment le but d'un aussi long et périlleux voyage n'était pas d'aller implanter en Angleterre la pratique traditionnelle du chant de Rome, très florissante dans le royaume de Kent dès les temps de saint Augustin de Cantorbéry, et généralisée dans toute l'heptarchie depuis l'arrivée de l'illustre évêque grec Théodore (668). La qualité et la compétence particulière de l'abbé Jean, chef d'une des trois communautés monastiques auxquelles incombait le service quotidien du chant des Heures à la basilique de Saint-Pierre (ci-après, pp. 85-87), suffisent à prouver qu'il s'agissait d'une mission spéciale et importante. Si le pape Agathon consentit à se priver pour un temps assez long des services du prieur de la *schola* pontificale[1], c'est qu'il avait à cœur d'initier le clergé anglo-saxon à des additions et changements opérés récemment dans le chant de l'office romain, tâche qui nécessitait l'enseignement d'un maître expert et habile[2]. Dans mon opinion, les nouveautés à introduire en Angleterre étaient : 1° la pratique de la psalmodie d'après la doctrine syro-hellénique des huit modes de l'Église (p. 107); 2° l'exécution du chant orné dans les répons de l'office nocturne[3]; 3° l'usage des notes neumatiques, indispensable aux

[1] L'archichantre Jean ne devait pas revoir Rome. Il mourut en France pendant son voyage de retour. Ses compagnons portèrent son corps à l'abbaye de Saint-Martin de Tours, où il fut inhumé avec honneur. Bède, *Hist. eccl. gent. Angl.*, l. IV, c. 18.

[2] Le jeune clerc sicilien qui fut plus tard Serge I professait déjà à la *schola* depuis nombre d'années.

[3] Les répons nocturnes dépendent des lectures ou leçons, et s'y interposent comme les chœurs de la tragédie grecque entre les discours et colloques des personnages. Les moines de l'ordre de saint Benoît, depuis les temps de leur fondateur, récitent à chaque nocturne trois leçons et chantent des répons en même nombre. Mais l'office local de Rome n'adopta cet usage qu'au VIIe siècle, ainsi que nous l'apprend un abbé du Mont-Cassin, Théodomar, dans une lettre adressée à Charlemagne. « Si quem autem movet « quare B. Benedictus in aestatis tempore quotidianis diebus ad nocturnum officium « unam tantum de veteri testamento lectionem legi praeceperit, cognoscat necdum eo « tempore in Romana ecclesia, sicut nunc leguntur, sacras scripturas legi mos fuisse;

chantres pour se remémorer les dessins compliqués des longues mélodies responsoriales. Une sollicitude aussi marquée pour la culture de l'art sacré semble dénoter chez Agathon l'intérêt porté à une œuvre personnelle. Voilà pourquoi j'ai désigné le premier des papes grecs du VII[e] siècle comme le réformateur du chant de l'office. Peu importe au reste que l'organisation définitive ait eu lieu sous son pontificat ou sous celui de ses prédécesseurs Donus et Adéodat (678-672); l'essentiel est de posséder une date approximative, et nous pouvons, sans crainte de nous tromper de beaucoup, écrire 680.

Qu'il me soit permis, en terminant cette seconde partie de mon *Excursus*, d'adresser aux défenseurs de la doctrine traditionnelle une question suivie d'une remarque :

« Si, comme nous venons de le prouver, la rédaction de l'antiphonaire « de l'office est à la fois postérieure à Grégoire I et antérieure à la « rédaction de l'*Antiphonale missarum*, comment celle-ci pourrait-elle « être l'œuvre du saint pontife ? »

Ainsi notre investigation historique, en redescendant le cours des âges aussi bien qu'en le remontant, nous ramène invinciblement vers la fin du VII[e] siècle, vers la période des papes helléniques.

Ma troisième thèse :

a) *Le chant syllabique est antérieur au chant mélismatique.*

b) *Celui-ci ne s'est pas développé avant la période byzantine; il a eu son efflorescence à la fin du VII[e] siècle.*

a) Sur le premier point mes adversaires semblent ne pas s'accorder entre eux. Tandis que D. Morin et D. Kienle combattent mon opinion, les PP. de Solesmes, autant que l'on peut saisir leur pensée, trop souvent fuyante, affirment avec moi la priorité du chant syllabique. En effet je lis dans la *Paléographie* (t. I, p. 103) : « La notation chironomique ne « répond pas aux exigences des cantilènes arrivées à leur plein dévelop- « pement; *son adaptation à de tels mélismes ne peut se concevoir que par* « *l'existence antérieure d'un état mélodique très simple.* » La dissidence de mes contradicteurs me dispenserait, à la rigueur, de réfuter leurs

« sed pro aliquo tempore hoc institutum esse, sive a B. papa Gregorio, sive, ut ab aliis « adfirmatur, ab Honorio. Qua de re majores nostri instituerunt : ut in hoc sacro nostro « coenobio.... tres quotidianis diebus aestivo in tempore ex veteri testamento lectiones « in codice legantur; ne a sancta Romana ecclesia discrepare viderentur. » Jaffé, *Biblioth. rer. Germ.*, t. IV, *Epist. Carol.*, p. 358 et suiv.

objections. Mais je ne m'en prévaudrai pas, enchanté d'avoir trouvé l'occasion de préciser mes vues à ce sujet.

A l'appui de ma proposition j'ai formulé ce premier argument : « Tous « les restes de la musique vocale des Anciens appartiennent au même « genre de mélopée que les antiennes et répons simples; chaque syllabe « du texte ne porte qu'un, deux ou tout au plus trois sons » (*Orig. du chant lit.*, p. 89). D. Morin conteste mon assertion dans les termes suivants : « Ces restes appartiennent à une catégorie de chants qui sont par « essence du genre simple : l'*hymne* ou *ode* » (*Vér. orig.*, p. 55). Sans discuter avec D. Morin sur l'essence des genres de musique chez les Grecs et les Romains, nous lui ferons remarquer : 1° que le mot *ode* (*ᾠδή*) ne désigne pas, dans la terminologie technique des Anciens, un genre particulier de musique vocale : ce terme s'applique à tout chant associé à des paroles; 2° que jusqu'à présent les métriciens et musicographes sont unanimes à admettre que les compositeurs grecs et romains, en adaptant des mélodies à leurs textes poétiques, observaient rigoureusement les lois de la quantité; ce qui exclut la possibilité de mettre plus d'un son sur les syllabes brèves, plus de deux, trois ou quatre sons sur les longues. J'ajouterai encore que mon assertion de 1890, qui ne pouvait s'appuyer que sur des documents notés au IIe siècle après J.-C., les seuls que l'on connût alors, a trouvé une confirmation éclatante dans les nombreux restes de chants grecs découverts ou déchiffrés depuis quatre ans : la chanson funéraire du monument de Tralles, les lambeaux d'un chœur de l'*Oreste* d'Euripide, le grand hymne apollinique et les chants fragmentaires de même espèce revenus au jour par les récentes fouilles de Delphes.

J'écarte donc l'objection de D. Morin comme non fondée. A la vérité les peuples de la Grèce et de l'Italie ne se sont pas fait faute d'insérer dans leurs cantilènes joyeuses ou tristes des passages d'une mélodie plus libre, plus riche en sons, et dont le texte consistait uniquement en interjections, onomatopées, etc. Mais des vocalises de cette espèce n'ont jamais eu place dans l'art sérieux; à peine en aperçoit-on quelques vestiges dans les déplorations chorales de la tragédie, dans les parodies d'Aristophane[1]. Chez les Egyptiens, chez les Juifs (sans doute aussi chez d'autres nations sémitiques) de pareilles modulations faisaient partie de l'exercice du culte. Les prêtres grecs de l'Egypte chantaient, dit-on, des

[1] Voir le *Threnos* final des *Perses* d'Eschyle, le grand morceau dialogué entre l'esclave phrygien et le chœur au dénoûment de l'*Oreste* d'Euripide, l'imitation comique des mélodies ornées de ce poète tragique (εἱ-ει-ει-ει-ει-ει-λίσσετε, -εἱ-ει-ει-ει-λίσσουσα) dans les *Grenouilles* (v. 1309 et suiv.).

hymnes sur les cinq voyelles[1], et l'on sait combien est fréquent le refrain « *alleluia* » dans les psaumes hébreux. Le christianisme, dès les temps apostoliques, adopta et fit sien le *chant alléluiatique* ou *jubilus;* l'Église en régularisa l'emploi dans l'office. Aux joyeuses fêtes pascales, au jour du dimanche, l'*alleluia*, modulé tantôt en solo, tantôt en chœur, était admis à se mêler au *chant psalmique*, à la mélodie syllabique des psaumes, cantiques et hymnes, continuation de la musique vocale des Grecs et des Romains.

Est-il possible d'assimiler, ainsi que le font D. Morin et D. Kienle, le *jubilus* au chant que j'appelle orné, à la mélopée de l'*Antiphonale missarum* et des répons de l'office nocturne? Évidemment non. En premier lieu *le jubilus est dépourvu de texte grammatical;* en second lieu *il n'exprime que la joie, l'exultation.* Voilà deux points sur lesquels tous les écrivains ecclésiastiques sont d'accord.

Saint Augustin (vers 400) : « Quid est jubilare? In vocem erumpite « gaudiorum, si non potestis verborum. Non enim verbis jubilatur, sed « solum gaudentium sonitus redditur. » *Enarr. in ps.* 65. (*Ibid. in ps.* 32, 94, 97, 99.)

Saint Jérôme (même époque) : « Jubilus dicitur quod nec verbis, nec « syllabis, nec litteris, nec voce potest erumpere aut comprehendere « quantum homo Deum debeat laudare. » *In ps.* 32.

Cassiodore (vers 540) : « Ecce iterum alleluiatica nobis gaudia redie- « runt : ecce breviter praecipitur ut Domino totius psalmi jubilatione « canitur. » *Expos. in ps.* 105.

Saint Grégoire (vers 590) : « Jubilum dicimus cum tantam laetitiam « corde concepimus, quantam sermonis efficacia non explemus, et tamen « mentis exsultatio haec quod sermone non explicat voce sonat. » *Moral.*, l. VIII, *in cap. VIII beati Hiob* (éd. bénéd., p. 285).

Or le chant mélismatique du Graduel et de l'office des Heures n'a aucun de ces deux caractères distinctifs : il s'associe à un texte grammatical, comme le chant psalmique; de plus il n'est pas spécialement affecté à l'expression de l'allégresse religieuse. Il traduit tous les sentiments, ce qui équivaut à n'en exprimer spécialement aucun. Les répons de la semaine sainte sont aussi chargés de notes que ceux de la semaine pascale; les Traits, monodies de la messe entièrement mélismatiques, sont réservés pour les jours qui n'admettent point l'*alleluia :* ils ne peuvent donc provenir des jubilations alléluiatiques. Tout au plus est-il possible d'admettre que les mélographes leur aient parfois emprunté

[1] Voir Ruelle dans la *Revue des études grecques*, janvier-mars 1889 (t. II, nº 5).

quelques traits de chant : de tout temps les poètes et les musiciens ont mis à profit les trouvailles de leurs prédécesseurs.

En définitive le chant mélismatique est un style musical *sui generis,* d'une technique plus savante, partant d'une époque moins ancienne que le chant syllabique, dont il procède directement. *Les cantilènes des antiennes de la messe et des répons prolixes sont composées sur les thèmes des antiennes simples et des intonations psalmodiques.*

D. Morin voit les choses d'un point de vue tout opposé. « Il est aussi « facile », dit-il, « de concevoir une mélodie simple extraite d'une « mélodie ornée, qu'un morceau du genre orné amplifié d'après une trame « du genre simple »[1] (*Vér. orig.*, p. 54). Cette affirmation me confond et je ne réussis pas à la comprendre. La broderie implique le canevas, me paraît-il, et je ne sais comment on s'y prendrait pour extraire d'une variation un thème qui n'y serait pas contenu implicitement.

D'après le système de l'érudit moine de Maredsous, toutes les fois qu'une cantilène existe sous les deux formes, — et la chose est fréquente, — la version simple serait la plus jeune. Ainsi l'antienne *Dum medium silentium*, telle qu'elle est chantée dans l'office, dériverait de l'introït commençant par les mêmes mots; il en serait de même pour l'antienne *Viri Galilaei* et pour tous les cas analogues. Mais alors, en bonne logique, il faut admettre que les intonations psalmodiques proviennent de la simplification de la mélodie des versets responsoriaux de l'office nocturne, car on ne peut nier que des deux côtés le thème fondamental ne soit identique dans sept modes sur huit.

Mes adversaires paraissent ne pas reculer devant cette conséquence énorme, car ils s'accordent à faire remonter la pratique de la mélopée ornée jusqu'à l'institution même du chant chrétien. « Comment se fait-il, » demande D. Morin, « que les pièces de chant dont l'antiquité est le mieux « établie soient précisément celles dont la mélodie surpasse toutes les « autres en richesse? » (*Vér. orig.*, p. 51.) De son côté M. l'abbé Duchesne écrit : « Jusqu'au déclin du IVe siècle le psaume était toujours exécuté en « solo, et sans doute *avec des modulations assez compliquées* » (*Orig. du culte chrétien*, p. 107). D. Kienle croit savoir que l'abréviation des mélodies eut lieu au VIIe siècle (*Viertelj.*, p. 118). Seulement D. Morin ne désigne

[1] C'est sans doute le souvenir des abréviations médicéennes qui a mené D. M. à cette idée singulière. En ce cas, je lui rappellerai qu'au XIe et au XIIe siècle on a diminué la longueur des chants de la messe, non pas en abrégeant les traits mélodiques, mais d'une tout autre façon. Au graduel on n'a conservé qu'un seul verset, à l'offertoire on les a retranchés tous. De même à l'introït, le premier verset du psaume a été maintenu; à la communion le psaume a été supprimé en entier.

aucun de ces morceaux dont le témoignage serait effectivement décisif en sa faveur, si l'antiquité de leur forme musicale était établie aussi bien qu'il le prétend[1]. Et M. l'abbé Duchesne, tout comme D. Kienle, néglige de dire sur quelles autorités ou quels indices il fonde son dire.

Des assertions gratuites ne se discutent point. Jusqu'à ce que mes honorables contradicteurs aient justifié leur manière de voir par des documents sérieux ou des raisons plausibles, je me refuserai à croire qu'au temps de Léon le Grand et de saint Benoît, alors que la tradition antique était encore vivante, les textes sacrés fussent déjà noyés sous le flot des mélismes et rendus presque inintelligibles à l'auditeur. Comme cela eût mal cadré avec les paroles de saint Jérôme : « Que le serviteur « du Christ chante de manière à impressionner non par des accents, mais « par les paroles prononcées. » Je continuerai donc à voir dans les cantilènes fleuries du Graduel le produit d'une technique vocale arrivée presque au raffinement, l'œuvre de mélographes qui commencent à se préoccuper d'expression dramatique, au risque de tomber dans le maniéré, l'artificiel[2].

[1] Pour ma part, j'avoue ne connaître, en fait de chants explicitement nommés avant la fin du VI[e] siècle, que le *Te deum*, le *Te decet laus*, l'antienne *Ecce advenit dominator* (ci-après p. 168) et quelques hymnes ambrosiennes; or, rien de tout cela n'est mélismatique aujourd'hui. — D. Morin attribue à saint Benoît la distinction des *répons brefs* et des *répons prolixes*. Voici ce que la Règle bénédictine nous apprend à ce sujet. Dans le paragraphe consacré à l'office nocturne *per annum* (c. 9), elle nomme les répons sans leur adjoindre une épithète. Plus loin (c. 10), réglant le programme de cet office pendant les nuits d'été, elle permet des répons courts *(responsoria brevia)*, mot qui ne me paraît pas avoir là une acception technique. En tout état de cause, ces passages ne nous apprennent rien au sujet de la mélopée des deux sortes de répons.

[2] Cette tendance se traduit d'une manière très curieuse dans un des morceaux les plus récents de l'*Antiphonale missarum*, le répons-offertoire du XXI[e] dimanche après la Pentecôte. Voici le texte du morceau entier, d'après l'*Antiphonarus gregorianus* et les mss. neumés antérieurs à Guy d'Arezzo. Nous reproduisons dans la note E de l'appendice la mélodie complète d'après un ms. du XIII[e] siècle, appartenant à la bibliothèque municipale de Reims.

Offertorium. « Vir erat in terra [Hus] nomine Job, simplex et rectus, ac timens Deum, « quem Satan petiit ut tentaret, et data est ei potestas a Domino in facultate et in « carne ejus, perdiditque omnem substantiam ipsius, et filios, carnem quoque ejus gravi « ulcere vulneravit.

Vers. I. « Utinam appenderentur peccata mea, — utinam appenderentur peccata mea, « quibus iram merui, — quibus iram merui, — et calamitas, — et calamitas, — et « calamitas quam patior, haec gravior appareret. »

Vers. II. « Quae est enim, — quae est enim, — quae est enim fortitudo mea, ut « sustineam ? aut quis finis meus, ut patienter agam ? »

Vers. III. « Numquid fortitudo lapidum est fortitudo mea ? aut caro mea aenea est ? — « aut caro mea aenea est ? »

Vers. IV. « Quoniam — quoniam — quoniam non revertetur oculus meus, ut videam

En un mot je m'en tiens, jusqu'à preuve évidente du contraire, à cette conclusion suggérée par une longue et minutieuse étude, et d'ailleurs conforme à l'opinion des rédacteurs de la *Paléographie* bénédictine : *De même que les chants antiques venus jusqu'à nous, toutes les mélodies de l'Antiphonaire romain pourvues d'un texte avaient à l'origine une mélopée à peu près syllabique*[1]. C'est là le véritable chant, le chant de tous les âges, l'union parfaitement équilibrée du son musical et de la parole, tandis que la modulation mélismatique n'est qu'une forme arbitraire de l'art vocal, fondée sur le développement exagéré de l'élément mélodique : forme passagère, comme tout ce qui est irrationnel. Au reste la postérité ne s'y est pas trompée. Elle a pris dans les hymnes et antiennes syllabiques les premiers éléments de la jeune musique occidentale, et laissé à l'Église ses cantilènes longuement amplifiées.

b) Les personnes qui se sont rangées de mon côté dans la discussion précédente ne feront pas difficulté d'admettre, comme infiniment probable, le dernier point de ma thèse, à savoir : l'introduction du chant orné dans la liturgie romaine au temps de la domination byzantine, et l'influence prépondérante de la pratique des chrétiens orientaux dans la création du nouveau style mélodique. Loin d'être disposé aujourd'hui à reculer la date de cette évolution du goût musical, je suis plutôt porté à la faire descendre jusqu'à la moitié du VIIe siècle, après le mouvement d'émigration provoqué chez les chrétiens de Syrie par la conquête musulmane. D. Morin dit à ce sujet : « Ces émigrations de moines semblent avoir « exercé une sorte de prestige sur l'imagination artistique de l'auteur. Il « y a quinze ans, il attribuait l'introduction de l'écriture neumatique en « Occident aux artistes clercs et laïques forcés de quitter Byzance et de « se réfugier en Italie, à la suite des décrets de l'empereur iconoclaste « Léon l'Isaurien. Dans son dernier ouvrage, il sacrifie cette première

« bona, — ut videam bona, — ut videam bona, — ut videam bona, — ut videam bona, — « ut videam bona, — ut videam bona, — ut videam bona, — ut videam bona. »

Déjà au IXe siècle Amalaire a tenté une explication esthétique de ces répétitions de paroles (*De eccl. off.*, l. II, c. 39) : « Les redites se trouvent, non pas dans la partie initiale « de l'offertoire, mais dans les versets. Au début, c'est le narrateur qui parle; les versets « disent les plaintes de Job infirme et dolent. Le malade, dont la respiration n'est ni « libre, ni vigoureuse, articule incomplètement et répète souvent les mots. L'auteur « de ce chant, voulant évoquer à notre imagination Job accablé de maux, a multiplié « les redites, à la manière des personnes souffrantes. »

[1] Un fait digne de remarque : les antiennes de communion qui ont échappé au remaniement des chants de la messe, effectué dans la dernière moitié du VIIe siècle (ci-dessus p. XXIII, note 4 et p. XXIV, note 2), ont toutes une mélopée syllabique.

« conjecture à l'hypothèse du rôle principal attribué par lui à Sergius I, « rôle qui suppose nécessairement la connaissance des neumes dès la « seconde moitié du VII[e] siècle, au plus tard » (*Vér. orig.*, pp. 59-60). Eh oui, mes idées d'à présent diffèrent quelque peu de celles d'il y a dix-neuf ans; bien des questions, obscures alors pour moi, sont devenues claires depuis. Néanmoins mon hypothèse de 1875 est restée en substance la même; pour l'adapter aux faits que je connais actuellement, il m'a suffi de la modifier légèrement, quant à la date et aux lieux. Je crois aujourd'hui, comme je croyais alors, que les musiciens hellènes ont joué à Rome un rôle important dans le développement du chant de l'Église, et qu'on leur doit notamment la connaissance de la théorie des modes ecclésiastiques, l'introduction des neumes, l'élaboration des chants ornés. Et comment ne croirais-je pas cela, alors que je ne rencontre que des termes grecs pour désigner, soit les modes *(protos, deuteros, tritos, tetrartos, authentos, plagios)*, soit les signes neumatiques et les ornements de chant qui impliquent une exécution soignée *(epiphonus, cephalicus, apostrophe, quilisma, ancus, oriscus*, etc.)? Est-ce un corps de chantres romains qui a créé cette terminologie? Ou serait-ce saint Grégoire, qui avouait lui-même ne pas savoir le grec[1]? L'origine hellénique des cantilènes ornées de la liturgie latine se prouve aussi sûrement par la nomenclature neumatique que l'origine italienne du chant d'opéra par l'usage courant des termes techniques *portamento, gruppetto, appoggiature, trille,* etc. Au surplus les Grecs n'étaient-ils pas universellement considérés, au temps de Charlemagne, comme les vrais maîtres en musique et les instructeurs des Occidentaux (voir ci-dessous, p. 106)?

La modification apportée à mon hypothèse de 1875 est celle-ci. Je n'attribue plus à des Grecs de Byzance l'action exercée à Rome, mais aux chrétiens helléniques de la Syrie. Le grand rôle du siège apostolique d'Antioche dans l'institution de l'art sacré m'était inconnu il y a vingt ans, aussi bien que l'origine syrienne des papes musiciens de la fin du VII[e] siècle. D. Kienle (*Viertelj.*, pp. 119-120) combat mon idée en s'appuyant sur la forme actuelle des chants de la liturgie syriaque, forme qui rappellerait vivement celle de nos antiennes syllabiques. D'après les renseignements fournis à cet égard par un évêque indigène, les modulations de l'Église de Syrie remonteraient aux temps de saint Ephrem (fin du IV[e] siècle). C'est là assurément une belle antiquité. Mais il est à remarquer : 1° que l'évêque oriental a déclaré lui-même n'avoir

[1] *Epist.* VII, 32, *ad Anastasium presb.* (éd. bén., p. 879). « ... Et quamvis in multis occu- « patus, quamvis Graecae linguae nescius, in contentione tamen vestra judex resedi. »

aucune notion de musique : 2° que les susdites mélodies n'ont jamais été fixées par une notation autre que l'indication du mode. En présence de ces deux faits, le lecteur estimera probablement, avec moi, que de pareilles informations, données au XIXe siècle, ne peuvent guère aider à nous faire connaître le chant syriaque du VIIe siècle, et qu'il n'y a pas lieu de s'arrêter aux objections du religieux allemand.

Je crois pouvoir me dispenser de reproduire ici mes deux autres thèses, connexes à la précédente.

L'une d'elles concerne l'importation en Occident du système des modes ecclésiastiques (*Orig. du chant lit.*, pp. 39-41). Nulle part je n'ai rencontré une réfutation de mes idées à ce sujet. La question modale est un point sur lequel les Bénédictins restent volontiers dans le vague. Pour eux le mode semble n'être qu'un élément secondaire, alors qu'en réalité il constitue l'essence même de la mélodie homophone et, en l'absence du rythme isochrone, son unique principe d'expression. Plus encore dans le chant chrétien que dans l'art payen, les harmonies sont la source des impressions morales, *ἀρχαὶ τῶν ἤθων* (Arist. Quint., p. 18).

La dernière de mes thèses se rapporte aux origines et à la destination primitive de l'écriture neumatique. Les observations de D. Morin à ce sujet (*Vér. orig.*, pp. 56-59) ne commandent pas, quant à présent au moins, une réplique de ma part. Le P. Bénédictin de Maredsous ne voit pas « ce qui aurait empêché saint Grégoire de recourir à la notation « grecque ou alphabétique. Toutefois », selon lui, « ce n'est pas de « celle-là qu'a dû se servir saint Grégoire, mais bien de la notation « neumatique. » Certainement le grand pape a pu employer une écriture musicale, s'il est vrai qu'il se soit jamais occupé de composer ou de recueillir des mélodies. Mais c'est précisement ce dernier point que l'on a omis jusqu'à ce jour de démontrer. Je persiste donc dans mon attitude négative, ou plutôt, pour me servir d'une phrase célèbre : « Je ne nie pas, j'attends. »

Cette longue note n'a pas été rédigée avec l'espoir de convertir mes adversaires à mon opinion ; entre personnes qui ont une méthode de raisonner différente, et pour qui les mots n'ont pas un sens identique, aucune discussion de ce genre ne peut aboutir, je le sais. Au moins aurai-je pu montrer aux vénérables religieux qui ont bien voulu s'occuper de mon travail, ma haute estime pour leur érudition, le soin consciencieux avec lequel j'ai examiné leurs critiques, pesé leurs arguments. Mais j'ai

écrit surtout pour ceux de mes contemporains qui pensent et raisonnent comme moi; pour ceux dont les convictions, en matière purement historique, ne sont pas déterminées par des raisons de sentiment et de foi, et qui consentent à ne voir ici qu'une simple question d'archéologie musicale, disposés d'avance à accepter, quelle qu'elle puisse être, la solution la plus conforme aux probabilités. Lorsque, il y a une douzaine d'années, voulant poursuivre mes études sur la musique gréco-romaine, j'entrepris l'examen des écrits de saint Grégoire, je croyais sans restriction à la version traditionnelle, et en ouvrant les in-folio des Bénédictins, je m'attendais à la voir confirmée par maint passage. Ce fut justement la lecture de ces volumes qui éveilla mes premiers doutes et me poussa aux études dont ce travail est l'aboutissant.

Fermons cette longue parenthèse pour reprendre notre introduction, et, en terminant celle-ci, expliquons rapidement le plan du présent travail. — Nous avons divisé notre matière en deux parties.

La première, historique à la fois et théorique, expose et décrit les origines musicales et le développement du chant antiphonique de l'office. Elle s'ouvre par trois chapitres qui forment les prolégomènes de notre Étude. En premier lieu un précis de la doctrine musicale des Anciens donne, en ce qui concerne les échelles-types, les modes, les tons et la composition mélodique, toutes les notions indispensables à l'intelligence des doctrines et de la terminologie grecques. Ces pages ne sont pas une répétition ou un abrégé des sections correspondantes de notre *Histoire de la musique de l'antiquité;* elles complètent et, sur maint point, rectifient nos idées d'il y a vingt ans[1]. Vient ensuite un tableau succinct de la pratique du chant à la cithare pendant les derniers siècles de l'Empire romain. Nous y reproduisons, en les analysant au point de vue harmonique, tous les chants et fragments musicaux de cette époque que le temps a épargnés.

[1] Cela est surtout le cas pour la structure harmonique de certains modes, que mes études et réflexions postérieures m'ont amené à concevoir autrement. Comme je ne suis pas sûr de vivre assez longtemps pour donner une seconde édition de mon grand ouvrage, j'indique soigneusement en note, au cours des pages suivantes, les points sur lesquels j'ai changé d'opinion depuis 1875.

En troisième lieu l'exposition préliminaire s'occupe de la mélopée des hymnes ambrosiennes, transition de la musique profane au chant de l'Église chrétienne. Avec le IV[e] chapitre nous entrons au cœur de notre sujet : les chants antiphoniques sont d'abord classés par rapport à la théorie des modes antiques qui s'y rencontrent; ensuite nous expliquons l'adaptation des mélodies au système des modes dits ecclésiastiques. Les chapitres restants traitent de la facture musicale des antiennes, de leur classement chronologique et enfin des altérations que les cantilènes de l'Antiphonaire romain ont subies au cours des siècles.

La deuxième partie de notre livre, destinée à démontrer les principes et les faits établis dans la première, consiste en un inventaire méthodique du trésor des mélodies antiphoniques de l'office des Heures. Nous n'y avons accueilli que celles dont l'existence est constatée par des documents antérieurs à Guy d'Arezzo, à l'an mille.

PREMIÈRE PARTIE

ORIGINE ET DÉVELOPPEMENT

DES

CANTILÈNES ANTIPHONIQUES

DE L'OFFICE ROMAIN

CHAPITRE PREMIER.

LES MODES ET LES TONS GRÉCO-ROMAINS.

SECTION I. — *Constitution de l'échelle commune dans les genres diatonique et chromatique.*

§ 1. L'échelle commune du genre diatonique des Grecs, point de départ de leur doctrine musicale, parcourt deux octaves, étendue qu'elle avait déjà atteinte au temps de Périclès[1]. En théorie, cette succession de sons n'a pas de hauteur absolue. Nous la transcrivons ci-après dans l'échelle sans dièses ni bémols, et dans les diverses notations médiévales et modernes dont il sera fait usage au cours de ce travail. Conformément à l'usage des Anciens, nous la disposons de l'aigu au grave[2].



Exposons brièvement le principe générateur de cette série de sons, ainsi que son mode pratique de production depuis l'invention des instruments à cordes jusqu'à nos jours.

[1] Damon, le maître de musique de Périclès, a établi l'octave hypolydienne (Plutarque, *de Mus.* ch. 16), ce qui implique la connaissance du tétracorde supérieur.

[2] « En procédant du grave à l'aigu, on va de la fin au commencement, on marche à « rebours. » Aristote, 33e problème musical. Voir mon *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* (ouvrage qui dans la suite sera désigné par l'abréviation *Mus. de l'ant.*), t. I, p. 378.

§ 2. La consonance, impression agréable que procure l'émission simultanée de deux sons s'exprimant par un rapport numérique très simple (1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6), est la source de toute musique. Chez les nations modernes de l'Occident elle a donné naissance à l'harmonie simultanée, partie essentielle de notre art et l'un de ses plus puissants moyens d'expression. Chez les Grecs et les Romains, qui ne connaissaient que les manifestations les plus élémentaires de la concordance des sons, la polyphonie n'eut qu'un rôle accessoire et intermittent dans l'art pratique. Mais de même qu'à l'époque actuelle, la consonance est dans l'antiquité la génératrice de l'échelle musicale.

§ 3. Tous les degrés de l'échelle commune, soit diatonique, soit chromatique, se produisent par un mélange de consonances parfaites : une progression d'octaves, de quintes et de quartes[1], dont le point de départ chez les Anciens est la (a), son central de la série, dit *mèse* = corde médiane[2].

Voici comment s'enchaînent les consonances :

I. On part de la mèse (a), et l'on prend son octave supérieure (aa), puis son octave inférieure (A) ; l'on atteint ainsi les deux degrés extrêmes de l'échelle antique : en haut la *nète hyperbolèon* (la dernière des cordes aiguës), en bas le *bombos* (bourdon)[3], appelé par les théoriciens *proslambanomène* (corde complémentaire). L'étendue entière du système se trouve ainsi divisée en deux octaves :

Octave supérieure . .	aa(*la*), *nète*, la dernière corde à l'aigu. ⋮
	a (la), *mèse*, la médiane.
Octave inférieure . .	⋮ A (LA), *bombos*, le bourdon[3].

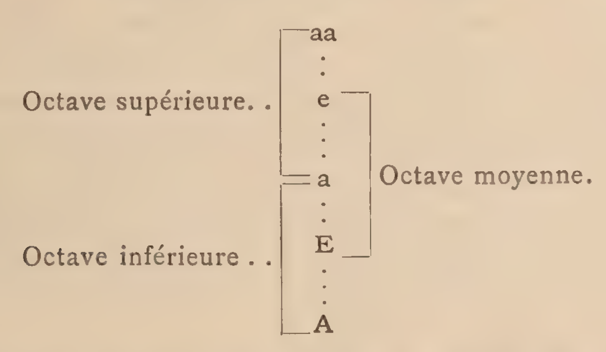
II. Partant à nouveau de la mèse (a), on prend sa quarte

[1] C'est le procédé de nos accordeurs d'instruments à clavier. Pour les Grecs cela s'appelait « détermination par consonance » (λῆψις διὰ συμφωνίας). Aristox., *Harmon.* éd. Marquardt, p. 80; Westphal, *Aristoxenus Melik u. Rhytmik* (Leipzig, Abel, 1883), p. 292; Euclide, *Sect. Can.*, Meib., pp. 35, 36.

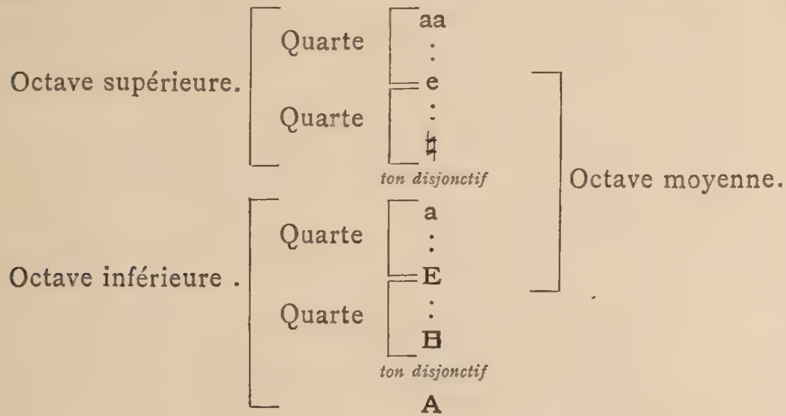
[2] « La corde du milieu est l'*hégémon*, le conducteur. » Aristote, 33e probl. musical. *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 378.

[3] Euclide, *Sect. Can.*, Meib., p. 37. Aristote (*Metaph.* L. XIII, ch. 6), dit *bombyx*, et désigne par là le son le plus grave de l'étendue instrumentale, de même que le mot *nète* signifie souvent le son le plus aigu d'une échelle quelconque.

grave (E), puis sa quinte aiguë (e); l'on obtient ainsi une octave moyenne (E — e) qui partage chacune des deux octaves extrêmes en une quinte au grave (e — a, E — A) et une quarte à l'aigu (aa — e, a — E), tandis que l'octave moyenne a sa quinte à l'aigu (e — a) et sa quarte au grave (a — E).

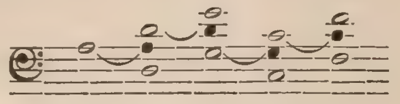


III. Prenant ensuite pour point de départ le son inférieur de l'octave moyenne (E), on accorde sa quinte aiguë (♮) et sa quarte inférieure (Ꞗ); dès lors chacune des trois octaves se trouve décomposée en deux consonances de quarte réunies par un son commun (e, E), plus un intervalle de seconde majeure (♮ — a, Ꞗ — A) appelé le *ton disjonctif*, parce qu'il sépare les quartes conjointes.

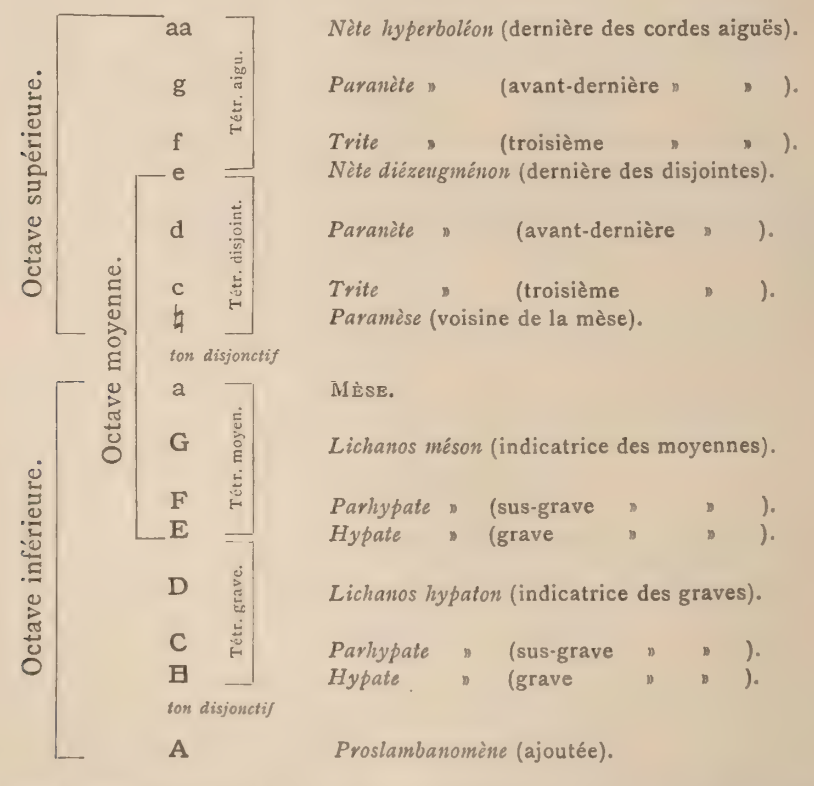


IV. Les précédentes opérations ne fournissent que trois sons par octave : les *cordes stables*, ainsi dites parce qu'elles gardent la même intonation dans les trois genres. C'est la charpente harmonique de l'échelle commune. Pour obtenir les quatre sons restants, les *cordes mobiles* de l'octave diatonique, on part encore de la mèse,

et cette fois l'on procède à l'inverse : par quintes descendantes, par quartes ascendantes.



§ 4. L'échelle commune du genre diatonique se trouve ainsi pourvue de tous ses échelons. *Les quatre petites échelles de quarte comprises entre deux sons stables portent le nom de tétracordes* et sont graduées d'une manière uniforme : on descend par ton, ton et demi-ton (aa g fe, tétracorde aigu ; e d c♮, tétracorde *disjoint*, ainsi dit parce qu'il est séparé du suivant par un intervalle de ton ; a G FE, tétracorde moyen ; E D CH, tétracorde grave). Voici cette échelle de 15 sons, le *système parfait* des Grecs, avec sa nomenclature prolixe et rebutante.



Ainsi qu'on vient de le voir, l'échelle diatonique des Anciens est issue d'une progression de quintes, dont les trois derniers termes à droite (c'est-à-dire dans le sens ascendant) forment les

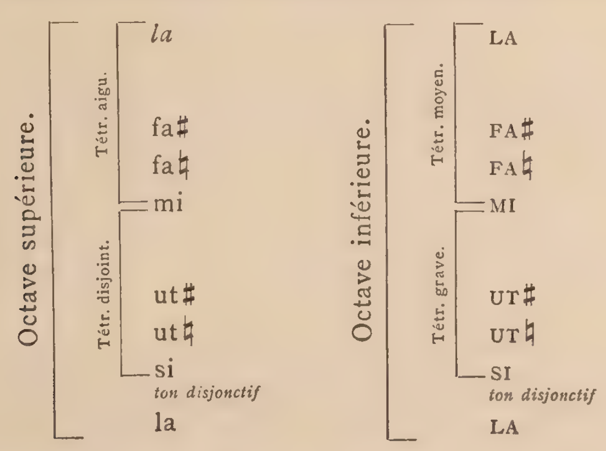
sons stables. Les quatre termes à gauche de la (a) sont les cordes mobiles.

si
mi
la (*mèse*)
ré
sol
ut
fa

§ 5. Pour construire l'échelle du genre chromatique, les Grecs ajoutaient à la progression deux termes à droite (fa♯ et ut♯). Mais afin de ne pas trouver plus de quatre sons dans l'intervalle de quarte, et plus de huit degrés dans l'octave, ils retranchaient alors les deux sons situés immédiatement à gauche du son central :

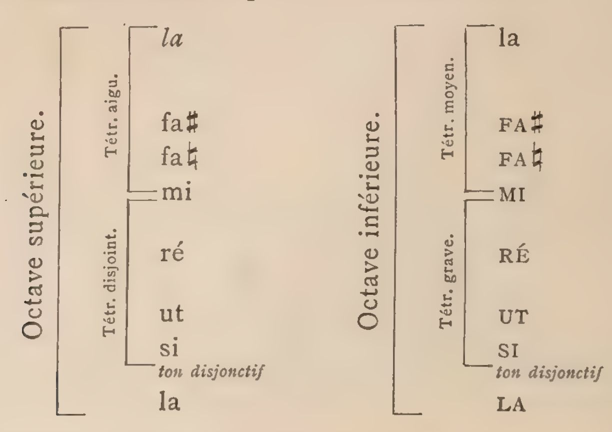
ut♯
fa♯
si
mi
la (*mèse*)
(ré)
(sol)
ut
fa

ce qui leur donnait dans chaque octave deux tétracordes chromatiques descendant par tierce mineure et deux demi-tons consécutifs.



Toutefois cette suppression de deux degrés diatoniques dans chaque octave paraît avoir été simplement une fiction théorique; en fait on mêlait toujours les deux genres. Le seul renseignement

précis que nous ayons sur la structure des mélodies chromatiques nous montre une échelle commune dont les tétracordes sont alternativement chromatiques et diatoniques[1].



§ 6. Nous laissons de côté le genre enharmonique, dont l'échelle contient deux intonations purement arbitraires (elles ne peuvent pas s'obtenir par un enchaînement de consonances)[2]. Employé par les instruments à vent pendant la période de l'ancien art classique, ce raffinement était déjà abandonné au temps d'Alexandre[3]. Comme il n'a laissé aucune trace certaine après lui, il n'offre pas d'intérêt pour le sujet qui nous occupe ici.

SECTION II. — *Les modes grecs de l'époque classique.*

§ 7. L'échelle commune de 15 sons contient *sept* échelles modales qui constituent autant de types mélodiques distincts, chacune d'elles ayant une combinaison d'intervalles différente par rapport à ses deux sons extrêmes. Ce sont les sept échelles modales de la théorie aristoxénienne, les sept harmonies helléniques, dénommées, soit d'après leur emploi caractéristique dans

[1] Ptolémée, *Harmoniques*, L. I, ch. 16 et L. II, ch. 1.

[2] Ces deux sons qui s'intercalaient, l'un entre fa et mi, l'autre entre ut et si, s'obtenaient sur la lyre ou la cithare en baissant *de moins d'un demi-ton*, et *au juger*, une corde accordée préalablement au fa ou à l'ut; sur les instruments à vent en obturant *partiellement* le trou destiné à produire fa ou ut; dans la voix (si tant est que l'on ait jamais chanté de pareils intervalles) en reproduisant aussi bien que possible l'intonation entendue sur l'instrument.

[3] Aristoxène dans la *Musique* de Plutarque, ch. 38.

les chants des principales races de la Grèce et des deux grands peuples de l'Asie mineure, soit d'après leur parenté harmonique entre elles.

La plus aiguë, que nous compterons pour la première[1], est l'octave *éolienne* dite aussi *hypodorienne*[2], identique avec l'échelle commune; elle va de la corde la plus aiguë du système (*la*) à la *mèse* (la), et se produit une seconde fois depuis la mèse jusqu'à la corde la plus grave (A) :

aa g fe d c♮ a
a G FE D CH A

La deuxième échelle d'octave dans l'ordre descendant est l'*iastienne*[3] ou *hypophrygienne*, comprise entre sol et SOL :

g fe d c♮ a G

La troisième est l'*hypolydienne*, allant de fa à FA :

fe d c♮ a G F

La quatrième est la *dorienne*, l'octave moyenne de l'échelle commune, de mi à MI.

e d c♮ a G FE

La cinquième est la *phrygienne*, de ré à RÉ.

d c♮ a G FE D

La sixième est la *lydienne*, d'ut à UT.

c♮ a G FE D C

Enfin la septième, la plus grave, est la *mixolydienne*, comprise entre si et SI.

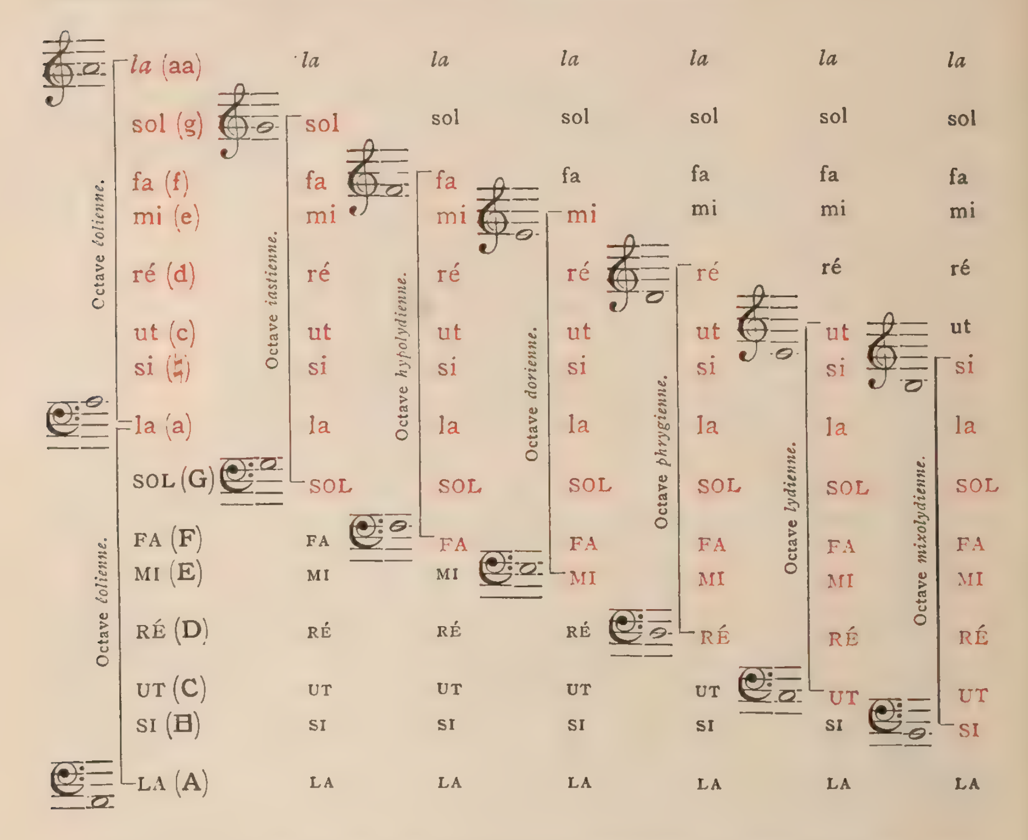
♮ a G FE D CH

[1] Les musicistes aristoxéniens énumèrent les formes de l'octave en partant de la plus grave, la mixolydienne. Ici également l'ordre descendant paraît être le plus ancien.

[2] De préférence à *hypodorien* et *hypophrygien*, termes employés d'abord par Aristote, nous nous servirons dans cet ouvrage des mots *éolien* et *iastien*, chaque fois qu'il s'agira de *modes*, et non pas de *tons*. Ces dernières épithètes, les plus anciennes, sont redevenues d'un usage général sous l'empire romain. Pour la signification d'*hypo* dans la nomenclature modale, voir ci-après, p. 9, note 1.

[3] *Iastien* est synonyme d'*ionien*.

Le tableau suivant montrera clairement la position respective des sept octaves modales dans l'échelle commune.

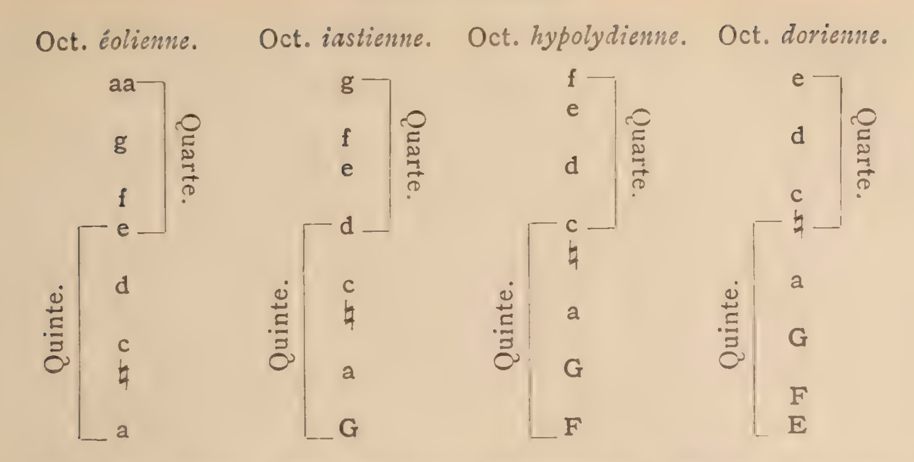


§ 8. La théorie aristoxénienne partageait chacune des sept octaves modales en ses deux consonances constitutives, quinte et quarte, reliées par un son commun[1].

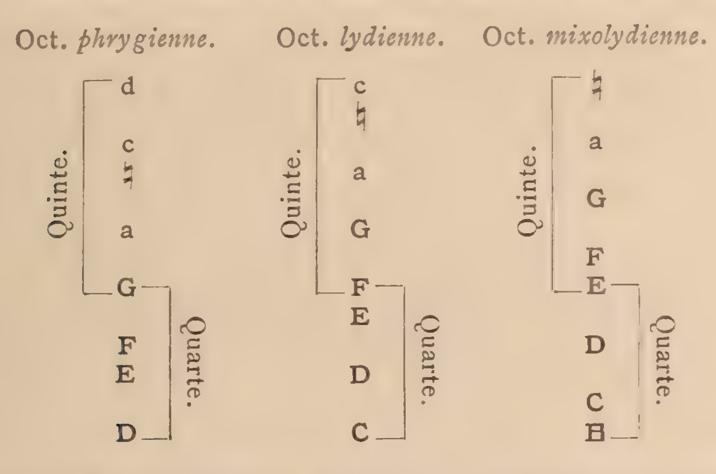
Les quatre octaves les plus aiguës (*l'éolienne*, *l'iastienne*, *l'hypolydienne et la dorienne*), *ont la quinte*, la consonance principale, *au grave; la quarte*, la consonance complémentaire, *à l'aigu*[2].

[1] *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 111. note 4. — Cette division ne se trouve que dans Gaudence, un écrivain du V[e] siècle après J. C., mais on ne peut douter qu'elle ne remonte à Aristoxène. En effet, le grand théoricien de la musique grecque reproche à ses prédécesseurs d'avoir totalement ignoré une partie aussi essentielle de la doctrine modale. *Harmon.* Marq., p. 8; Westph., *Aristoxenus*, p. 217.

[2] La quinte (2 : 3) est une *consonance directe :* la fondamentale se trouve en bas; la quarte est une *consonance renversée* (3 : 4) : la fondamentale se trouve en haut. C'est une pyramide posée sur sa pointe. De là l'impression de malaise que donne l'accord de quarte en harmonie simultanée, surtout dans le grave.

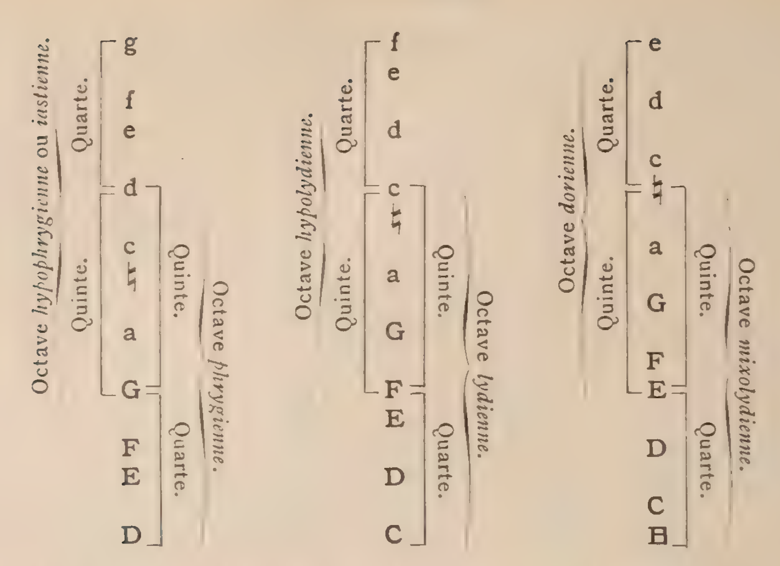


Les trois octaves inférieures (la phrygienne, la lydienne et la mixolydienne) ont, au contraire, *la quinte en haut, la quarte en bas.*



I. Aucune de ces dernières octaves ne renferme une conjonction de consonances qui ne se rencontre déjà dans les octaves précédentes. Seule la disposition des consonances est intervertie : tandis que la quinte reste en place, la quarte se transporte à l'octave inférieure. *Il y a communauté de consonances entre l'octave phrygienne et l'octave iastienne ou hypophrygienne, entre l'octave lydienne et l'hypolydienne*[1], *entre l'octave dorienne et la mixolydienne.*

[1] Ceci explique le sens de la préposition *hypo* (ὑπό) dans la nomenclature modale. Ici *hypophrygien*, en latin *subphrygius*, signifie « un peu phrygien » (comme *subniger* « un peu noir », noirâtre) de même *hypolydien* veut dire « un peu lydien », *hypodorien* « un peu dorien ». C'est ainsi qu'un disciple de Platon, Héraclide du Pont, interprète le mot ὑποδώριος dans Athénée (L. XIV, p. 625). A la vérité la parenté harmonique de l'hypodorien avec



Quant à l'octave *éolienne* ou *hypodorienne*, l'échelle commune de la musique gréco-romaine, ses deux consonances constitutives (la quarte aa — e et la quinte e — a) ne se rencontrent ensemble dans aucun des six autres modes, si toutefois Gaudence a copié fidèlement Aristoxène[1].

II. En conséquence *les sept octaves modales sont fondées sur quatre constructions harmoniques, lesquelles correspondent aux quatre décompositions mélodiques de la consonance de quinte*, génératrice de toutes les échelles musicales. Ces quatre formes diatoniques de la

le dorien ne ressort pas de la division des deux octaves *dans la théorie modale*, mais de leur rapport *en tant que parties constitutives de l'échelle commune*. En effet, quant à la division par quinte et quarte, l'octave aiguë du système parfait (aa — e — a) est à l'octave moyenne (e — a — E) ce que l'octave hypophrygienne (g — d — G) est à la phrygienne (d — g — D), ce que l'octave hypolydienne (f — c — F) est à la lydienne (c — F — C). On remarquera aussi que la quarte de l'éolien (aa g fe) et celle du dorien (e d c♮) se décomposent de la même manière, et que les deux modes ont une médiante mineure (voir ci-après). Souvent chez Aristote, et toujours chez Platon, la dénomination d'harmonie dorienne comprend les deux modes. — Dans la nomenclature des échelles transposées, la particule *hypo* a un sens musical très précis; il signifie « à la quarte grave » : le *ton phrygien* a ut pour degré central et trois bémols à la clef, tandis que le *ton hypophrygien* a SOL pour degré central et deux bémols.

[1] Voir *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 111, note 3. — Il nous a paru superflu de mentionner la division de l'échelle locrienne, qu'Aristoxène n'a pu donner qu'à titre de renseignement historique; à son époque le mode locrien avait depuis longtemps cessé d'être en usage. J'avais cru, il y a quinze ans, découvrir quelques vestiges de ce mode dans les chants liturgiques. *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 157. Depuis lors je me suis aperçu que la principale mélodie sur laquelle je fondais ma conjecture est très corrompue dans nos antiphonaires.

quinte se différencient surtout à l'oreille *par le nombre et la disposition des intervalles consécutifs de ton.*

Deux d'entre elles se caractérisent par ce fait qu'elles ne contiennent pas plus de deux tons successifs. Nous les appellerons *quintes ditoniées.* La quinte *éolienne* ou commune juxtapose les deux tons à l'aigu (e d c♮ a), la quinte *iastio-phrygienne* les met au grave (d c♮ a G).

Deux formes de la quinte présentent les trois intervalles de ton en succession non interrompue. Ce sont des *quintes tritoniées.* La quinte *lydienne* met le triton en bas (c♮ a G F), tandis que la quinte *dorio-mixolydienne* le pose en haut (♮ a G FE).

Remarquons de plus que dans chaque catégorie l'une des quintes a son degré central, sa *médiante*, à la tierce majeure du son inférieur; l'autre quinte a sa médiante à la tierce mineure du même son.

Quintes avec médiante *majeure*,	iastio-phrygienne :	d c♮ a G	(*ditoniée*).
	lydienne :	c♮ a G F	(*tritoniée*).
Quintes avec médiante *mineure*,	éolienne :	e d c♮ a	(*ditoniée*).
	dorio-mixolydienne :	♮ a G FE	(*tritoniée*).

III. La consonance complémentaire et mobile de l'octave, la quarte, ne détermine pas aussi nettement que la quinte la constitution modale, puisque elle ne comporte que trois formes mélodiques pour les quatre harmonies *réelles*. Les formes de la quarte se distinguent uniquement *par la place du demi-ton.* Cet intervalle, le plus petit du genre diatonique, se trouve au grave dans la quarte éolienne (aa g fe), dorienne (e d c♮) et mixolydienne (E D C♮), c'est-à-dire dans le tétracorde des théoriciens (ci-dessus, p. 4); le demi-ton occupe le milieu dans la quarte iastienne (g fe d) et phrygienne (G FE D); il est situé à l'aigu dans la quarte hypolydienne (fe d c) et lydienne (FE D C).

§ 9. Voilà à peu près tout ce que nous apprend un examen détaillé de la théorie modale de l'école aristoxénienne. Le reste était censé appartenir au domaine de la composition et s'enseignait à ce titre dans une des parties de la mélopée, la *petteia*, dont il ne reste que la définition[1]. Ce que nous savons au sujet de

[1] « Par la *petteia* nous apprenons d'abord quels sons doivent s'omettre et lesquels « doivent s'employer (et ceux-ci dans quelle proportion); ensuite par quel son on doit

la mise en œuvre des échelles modales se déduit de quelques passages épars chez les écrivains grecs et de l'analyse des mélodies antiques parvenues jusqu'à nous.

Les points suivants peuvent aujourd'hui être considérés comme hors de doute.

I. Le mode se déterminait principalement par le retour fréquent, dans la mélodie et dans la partie instrumentale, des deux cordes qui concourent à diviser l'octave[1]. *Le degré inférieur de la quinte est le son fondamental de toute la cantilène*[2]. La médiante est la troisième corde distinctive du mode; elle ne se répercute pas moins souvent que les deux sons extrêmes de la quinte[3].

II. De même que les trois cordes modales, la mèse, le son central de l'échelle commune se produisait fréquemment, quel que fût le mode employé. Aristote lui attribue un rôle analogue à celui des conjonctions dans le discours : établir un lien entre les éléments principaux et les éléments accessoires de la mélopée[4].

« commencer, par lequel on doit finir. La *petteia* manifeste aussi l'état d'âme. » Arist. Quint., Meib., p. 29.

[1] « Les harmonies s'assimilent (pour le caractère) aux intervalles *réitératifs* et aux « sons *compréhensifs* qui limitent ces intervalles. » Ib., p. 95. — « Toute réunion (κοινωνία) « et toute agrégation (σύνθεσις) sera autre si le mode de juxtaposition diffère. Ainsi une « succession formée des mêmes sons sera reconnue comme différente, selon que le mode « est dorien ou phrygien. » Aristote, *Pol.* L. III, ch. 3.

[2] Le passage suivant de la *Politique* d'Aristote prouve une conception assez nette des fonctions de la tonique. « En toute chose composée de parties diverses, et formant une « unité, on peut discerner un *élément dirigeant* (ἄρχον) et un *élément dirigé* (ἀρχόμενον). « Ceci se révèle dans toute la nature, et particulièrement dans les êtres vivants. Même « dans les choses inanimées il y a un élément dirigeant, par exemple dans l'échelle « modale. » L. I, ch. 5.

[3] C'est une grande erreur de croire que les Anciens aient méconnu les consonances imparfaites. Pour le prouver, point n'est besoin d'invoquer les doctrines ésotériques des pythagoriciens. La tierce majeure *consonante* (4 : 5) existe dans l'enharmonique d'Archytas (*Mus. de l'ant.* t. I, p. 312); la tierce mineure *consonante* (5 : 6) dans le chromatique d'Eratosthène et de Didyme (ibid., p. 322). Un passage de Gaudence (ap. Meib., pp. 11-12) atteste l'usage de la tierce majeure dans l'accompagnement. Enfin l'antiquité connaissait déjà une division des modes en deux catégories correspondant apparemment au majeur et au mineur des modernes. D'après la *Politique* d'Aristote (L. IV, ch. 3), certains musiciens grecs ne connaissaient que deux sortes de modes : le *dorien* et le *phrygien*, en comprenant toutes les harmonies sous l'un ou l'autre de ces termes génériques.

[4] « Dans toutes les mélodies bien faites la mèse est souvent employée, et tous les bons « compositeurs y ont fréquemment recours; alors même qu'ils s'en écartent ils ont hâte « d'y revenir. De même lorsqu'on fait disparaître du discours certaines conjonctions,

III. L'octave modale entonnée de l'aigu au grave étant la formule universelle de la succession mélodique dans chacun des sept modes[1], *les arrêts principaux du chant, et particulièrement sa complète terminaison, avaient généralement lieu sur le son le plus grave de l'échelle modale.*

On doit se garder en conséquence d'identifier les trois modes inférieurs (le phrygien, le lydien et le mixolydien), dont la quinte est à l'aigu et la quarte au grave, avec les modes plagaux du chant ecclésiastique. Tout porte à supposer que ces trois harmonies antiques opéraient leur terminaison, comme les quatre autres, sur l'échelon inférieur de l'octave modale.

IV. La disposition régulière des cantilènes gréco-romaines était donc celle des modes authentes de l'Église[2]. Il y a même lieu de croire qu'à la période primitive du chant choral, le degré inférieur de l'octave modale formait la limite infranchissable de la mélodie. C'est ce que nous prouve de toute évidence la nomenclature malencontreusement imaginée pour les échelles de transposition (nous l'examinerons tout à l'heure). Plus tard, afin de donner un peu plus de jeu aux terminaisons mélodiques et un point d'appui au degré final, on permit à la mélodie de descendre un échelon de plus. Cette pratique était déjà sanctionnée à l'époque classique[3].

« telles que τε et και, par exemple, ce qui reste ne sera plus un langage hellénique, « tandis que l'absence d'autres conjonctions ne présentera rien de choquant, » etc. Aristote, 20e problème musical. Cf. *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 260. Autrefois je supposais que ce passage s'appliquait à la mèse *thétique*, la corde de milieu d'une lyre ou d'une cithare, quel que soit le mode d'accord de l'instrument. Aujourd'hui l'étude approfondie des restes de la musique grecque et des chants de l'Église m'a démontré qu'Aristote parle ici de la *mèse* proprement dite (*dynamique*). En effet, *c'est là le seul degré de l'octave moyenne qui ne manque jamais dans la mélodie.*

[1] Voir ci-dessus, p. 1, note 2. — « Pourquoi dans la consonance d'octave le son grave « est-il la réplique (ἀντιφωνία) de l'aigu et non réciproquement?... Est-ce parce qu'il « est le plus grand? » Aristote, 13e problème musical.

[2] Autrefois égaré, comme Westphal, par la théorie traditionnelle du chant ecclésiastique, je m'efforçais de trouver une forme plagale pour chacun des sept modes antiques. Voir *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 168 et suiv., pp. 231 et 232. L'erreur est devenue patente pour moi lorsque je me suis aperçu que le mode de *mi* et celui de *la* n'ont pas de véritable plagal dans les plus vieux chants de l'office.

[3] Le commentateur de Platon auquel Aristide Quintilien a emprunté ses six anciennes échelles enharmoniques (Meib. p. 22) indique le degré additionnel au bas de l'octave dorienne.

e d c♮ a G FE | D

V. Certains modes toutefois comportaient des exceptions aux deux règles précédentes. La *Politique* d'Aristote constate et justifie par des raisons philosophiques l'emploi de *mélodies détournées de leur parcours régulier*, mais seulement dans la musique destinée au public des théâtres et des concerts. De pareilles variétés modales étaient appelées *relâchées*, quand elles s'écartaient de leur échelle propre au grave, *surtendues* ou *intenses*, lorsque la cantilène se développait et se terminait dans le haut[1]. Je n'hésite pas aujourd'hui à identifier les cantilènes relâchées avec les modes plagaux de la théorie ecclésiastique. Quant aux variétés dites intenses, je continuerai plus que jamais à y voir, avec Westphal, des chants terminés sur la médiante de leur quinte modale[2].

Deux modes seulement sont désignés nominativement par les écrivains grecs comme aptes à revêtir ces formes irrégulières. Pratinas, le vieux compositeur de dithyrambes et de tragédies (vers 480), déconseille l'emploi prolongé de l'*iastien relâché* et de l'*iastien intense*[3]. D'autre part la *République* de Platon condamne les deux variétés correspondantes du mode hypolydien comme indignes d'une société guerrière et austère[4]. Les deux harmonies à médiante majeure comportaient donc chacune trois formes de mélodies, et il y a lieu de distinguer en premier lieu :

a) Un *iastien normal*, parcourant son octave propre (g — G) et

[1] « Comme il existe deux classes d'auditeurs, l'une composée d'hommes libres et « éclairés, l'autre formée de grossiers artisans et autres gens de même espèce, on doit « également organiser pour ceux-ci des concours et des fêtes. Or de même que les âmes « de ces personnes sont *détournées* de leurs tendances natives, de même il existe dans « certains modes des formes *dévoyées* (παρεκβάσεις), ou des mélodies *surtendues* (σύντονα) « dont l'expression est outrée. » L. VIII, ch. 7. — « Aux hommes affaiblis par l'âge il « serait difficile de chanter les *harmonies intenses* (συντόνους ἁρμονίας); la nature elle-« même les porte aux *harmonies relâchées* (ἀνειμένας). » Ibid.

[2] Toutes les objections élevées à ce sujet depuis la publication de mon ouvrage sur la musique de l'antiquité m'ont paru sans valeur. Elles se réduisent toutes à cet argument unique : « la tierce était une dissonance pour les Anciens. » Nous avons vu plus haut (p. 12, note 4) ce que vaut cette assertion. Au surplus l'usage courant de la terminaison sur la médiante majeure dans les plus vieux chants de la liturgie chrétienne dispenserait à la rigueur de toute autre preuve.

[3] Fragm. 3 de Bergk, traduit au ch. II. — Héraclide du Pont (Ath. L. XIV, p. 625) distingue nettement entre l'iastien régulier, sombre, dur, propre à la tragédie, et un iastien qu'il qualifie d'*extraordinaire, étrange* (θαυμαστὸς), introduit par Pytherme, ancien auteur de scolies ou chansons de table. Cette dernière variété ne peut être que l'iastien relâché.

[4] *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 190.

se terminant sur G; — *b*) un *iastien relâché* parcourant l'octave phrygienne (d — D) et se terminant également sur G; — *c*) un *iastien intense* finissant sur ♮;

en second lieu :

a) Un *hypolydien normal;* compris dans l'octave f — F et ayant pour finale F; — *b*) un *hypolydien relâché*, ayant l'étendue de l'octave lydienne (c — C) et la finale F; — *c*) un *hypolydien intense* (dit communément *syntonolydien*), se terminant sur a.

Nulle distinction semblable n'étant mentionnée pour aucun des cinq autres modes (l'éolien, le dorien, le phrygien, le lydien, le mixolydien), nous devons supposer qu'ils ne s'employaient que sous leur forme normale, et cette supposition se trouve pleinement confirmée par l'analyse des restes antiques et des plus vieux chants de l'Église[1].

§ 10. Si les écrivains antiques sont avares de renseignements sur la contexture musicale des modes, en revanche ils s'occupent assez souvent de leur relation avec les états d'âme, et de leur usage dans les diverses branches de l'art. Depuis Platon (380 avant J.-C.) jusqu'à Cassiodore (520 après J. C.) nous avons à cet égard une série nombreuse de témoignages qui, malgré quelques contradictions, concordent d'une manière frappante dans leur ensemble[2].

Le mode *dorien*, l'harmonie de Sparte, dont les Anciens sont unanimes à vanter l'accent calme et austère, apparaît dans tous les genres de musique : chœur lyrique et dramatique, chant à la cithare, musique instrumentale pure. — L'*éolien*, le mode d'Alcée et de Sappho, était censé participer dans une certaine mesure au caractère grandiose de l'harmonie dorienne, tout en ayant plus de feu et de mouvement. Il tenait le premier rang dans le chant citharodique et une place importante dans les monodies de la scène. On l'employait souvent, même encore à l'époque romaine, sous la forme chromatique. — L'*iastien normal*, le chant des Ioniens de la côte d'Asie, était réputé énergique, fougueux et même

[1] Je ne puis donc plus admettre l'origine antique des mélodies *plagales* de ces modes qui se trouvent insérées çà et là dans mon *Hist. de la mus. de l'ant.* particulièrement aux 2e et 3e chap. du livre II.

[2] Voir dans la *Mus. de l'ant.*, t. I, les pages 178 à 199 dont ce paragraphe n'est qu'un court résumé.

dur, mais empreint d'une certaine noblesse. Comme l'éolien, il convenait surtout au chant monodique accompagné d'un instrument à cordes et aux airs de la tragédie.

Ces trois harmonies, désignées par les noms des trois plus anciennes tribus helléniques (Doriens, Éoliens, Ioniens), étaient seules tenues pour indigènes en Grèce ; à ce titre elles ont gardé une prééminence incontestée jusqu'à la fin du monde antique. Jamais les Hellènes et les Romains n'ont oublié l'origine barbare des modes portant des noms de pays asiatiques et ne leur ont assigné un rôle très étendu dans la pratique de l'art.

L'harmonie *phrygienne*, enthousiaste, bachique, s'était répandue avec les cultes licencieux de Dionysos et de Cybèle. Sans être tout à fait exclue du chant citharodique, elle appartenait particulièrement aux instruments à vent, soit séparés de la voix, soit unis au chœur dionysiaque, le dithyrambe. — Doux, efféminé, le *lydien normal* s'adaptait à des cantilènes d'un caractère naïf et juvénile : chœur de jeunes filles, épithalames et autres morceaux gracieux. Nulle part nous ne voyons mentionner d'une manière explicite l'emploi de l'*hypolydien normal*.—Le *mixolydien* enfin, dont l'expression poignante est attestée par Euripide et Aristote, paraît avoir été presque exclusivement affecté aux chœurs de la tragédie.

Quant aux deux variétés secondaires de l'iastien et de l'hypolydien, incompatibles avec le style sérieux de la lyrique chorale, elles étaient à leur place dans les spectacles et concerts, ainsi qu'en certaines situations de la vie privée. Le *lydien* et l'*iastien intenses* se prêtaient à des mélodies vocales et instrumentales d'une sentimentalité exaltée; déplorations funéraires ou cantilènes langoureuses parcourant les régions élevées de l'octave modale. Les chants de cette espèce nécessitaient des voix vigoureuses et exercées. Tout au contraire les deux harmonies *relâchées*, grâce à leur facilité et à leur diapason moyen, étaient accessibles à des amateurs, même âgés[1]; on n'en employait guère d'autres pour les chansons de table. Nous trouverons un spécimen de l'iastien relâché parmi les chants citharodiques du IIe siècle.

[1] Voir ci-dessus, p. 14, note 1.

SECTION III. — *Les sept anciennes échelles transposées de la musique gréco-romaine.*

§ 11. A côté de son système modal, l'art antique s'est créé un *système* d'échelles transposées ou de *tons*, qui, d'abord très restreint, s'est développé jusque sous les empereurs romains. Il se rattache étroitement à la pratique des modes. En effet la transposition de l'échelle commune n'eut pas pour but de rendre possibles les changements soudains de ton. Au VI[e] siècle avant J. C. les cantilènes grecques n'avaient pas de modulations intérieures et jamais elles n'en eurent beaucoup. Ce procédé fut imaginé afin de permettre à toute sorte de voix et d'instruments de parcourir, sans dépasser leur étendue ordinaire, les diverses octaves modales. Telle qu'elle nous est parvenue, *la nomenclature des échelles transposées a été imaginée pour le chant choral* accompagné d'un ou de plusieurs instruments à vent (*auloi*, *tibiae*), lesquels sont naturellement à hauteur fixe.

§ 12. On sait que les Anciens ne connaissaient que le chœur à l'unisson, quand il se composait uniquement d'hommes adultes, le chœur à l'octave, lorsqu'il était chanté par des hommes et des enfants[1]. Dans ces conditions les mélodies chorales, quelles qu'elles fussent, devaient, pour être exécutables, se renfermer dans une étendue accessible à tous les genres de voix. Cette étendue, les maîtres de la lyrique chorale au VI[e] siècle avant J. C. l'avaient fixée entre les notes instrumentales N et ⸍, signes qui se traduisent par [notation musicale] et [notation musicale] dans la notation moderne[2]. Or

[1] Chez les Athéniens les femmes ne participaient jamais à des exécutions musicales. A Thèbes, à Tanagra, on chantait des *parthénies* (chœurs de jeunes filles), mais, sauf à Sparte peut-être, les Hellènes n'eurent à aucune époque des chœurs mixtes composés de chanteurs des deux sexes.

[2] La théorie et la notation grecques ne tiennent compte que des voix d'homme : au temps d'Aristoxène les sons [notation musicale] et [notation musicale] formaient les limites extrêmes de l'étendue générale des voix et des instruments. L'échelle facilement accessible aux divers genres de voix feminines est placée par la nature une octave plus haut que celle des voix d'homme. Quant à la hauteur absolue des sons, il faut admettre, ou bien que les

les sept octaves modales étant chantées sans changer d'échelle tonale (c'est-à-dire avec la même armure de clef), embrassent un intervalle total de quatorzième (voir ci-dessus, p. 8). Pour les ramener toutes au diapason fa — FA, il fallut naturellement baisser les octaves modales qui dans l'échelle commune dépassaient cette étendue à l'aigu, et hausser par contre les octaves qui la dépassaient au grave. On atteignit ce but en plaçant l'échelle commune à sept hauteurs différentes, et *l'on désigna chacune des sept échelles tonales par le nom de l'octave modale qui s'y fait entendre entre* fa *et* FA. Voici le détail et le résultat de l'opération.

I. L'échelle commune notée sans aucun signe modificatif (correspondant à notre ♯ ou à notre ♭) fait entendre l'octave hypolydienne (fe d c♮ a G F) dans l'étendue comprise entre fa et FA. C'est pourquoi cette échelle de 15 sons reçut d'Aristoxène la dénomination de *ton hypolydien*.

II. Pour faire entendre l'octave dorienne (e d c♮ a G FE) entre fa et FA, il fallut hausser d'une seconde mineure l'échelle commune. Cette transposition qui amène *cinq notes marquées d'un bémol* (dans la notation grecque cinq signes modifiés) reçut le nom de *ton dorien* (mèse si♭; octave dorienne : fa mi♭ ré♭ ut si♭ la♭ SOL♭ FA).

III. Pour obtenir une octave phrygienne (d c♮ a G FE D) entre fa et FA, il fallut hausser d'une tierce mineure l'échelle commune. Cette transposition qui donne *trois bémols* prit le nom de *ton phrygien* (mèse ut; octave phrygienne : fa mi♭ ré ut si♭ la♭ SOL FA).

IV. Pour produire une octave lydienne (c♮ a G FE D C) entre fa et FA, on dut hausser d'une quarte l'échelle commune. Cette transposition qui donne *un bémol* fut le *ton lydien* (mèse ré; octave lydienne : fa mi ré ut si♭ la SOL FA).

V. Pour chanter l'octave mixolydienne (♮ a G FE D CH) entre fa et FA, on fut obligé de hausser d'une quinte mineure l'échelle commune. Cette transposition qui donne *six bémols*

voix des deux sexes ont baissé depuis l'antiquité, ce qui ne paraît guère probable, ou que le diapason grec était d'une tierce mineure à peu près au-dessous du nôtre. *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 221. En effet l'octave commune à toutes les voix d'homme va aujourd'hui de ré à RÉ.

s'appela le *ton mixolydien*, le plus aigu des sept (mèse mi♭; octave mixolydienne : fa mi♭ ré♭ ut♭ si♭ la♭ SOL♭ FA).

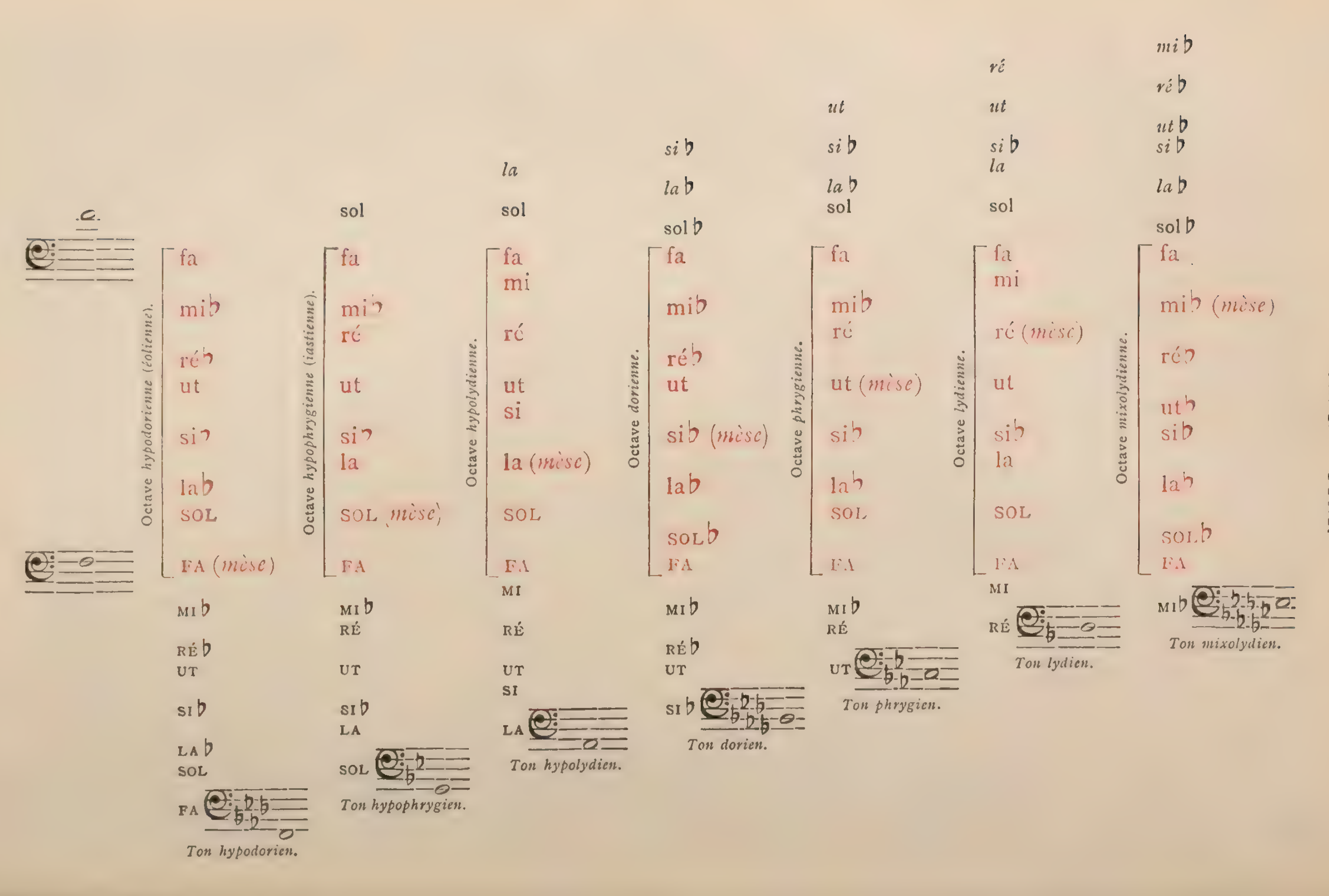
VI. D'autre part pour faire entendre l'octave iastienne ou hypophrygienne (g fe d c♮ a G) entre fa et FA, il fallut *baisser* d'une seconde majeure l'échelle commune. Cette transposition qui donne *deux bémols* porta le nom de *ton hypophrygien* (mèse SOL; octave hypophrygienne : fa mi♭ ré ut si♭ la SOL FA).

VII. Enfin pour produire l'octave éolienne ou hypodorienne (aa g fe d c♮ a) de fa à FA, on baissa d'une tierce majeure l'échelle commune. Cette transposition qui amène *quatre bémols* reçut la dénomination de *ton hypodorien* (mèse FA; octave hypodorienne : fa mi♭ ré♭ ut si♭ la♭ SOL FA).

§ 13. L'ensemble de ces opérations produit sept échelles tonales de 15 sons, lesquelles, étant rangées par ordre d'acuité, donnent une série de dénominations exactement inverses de la série des octaves modales prises dans une seule échelle commune.

Les sept tons antiques *dans l'ordre ascendant :*			Les sept octaves modales *dans l'ordre descendant :*	
Hypodorien	*mèse* FA	(♭♭♭♭);	Hypodorienne (éolienne). . . .	aa — a;
Hypophrygien. . .	*mèse* SOL	(♭♭);	Hypophrygienne (iastienne). .	g — G;
Hypolydien	*mèse* la	(♮);	Hypolydienne.	f — F;
Dorien.	*mèse* si♭	(♭♭♭♭♭);	Dorienne	e — E;
Phrygien	*mèse* ut	(♭♭♭);	Phrygienne	d — D;
Lydien.	*mèse* ré	(♭);	Lydienne	c — C;
Mixolydien	*mèse* mi♭	(♭♭♭♭♭♭).	Mixolydienne	♮ — B.

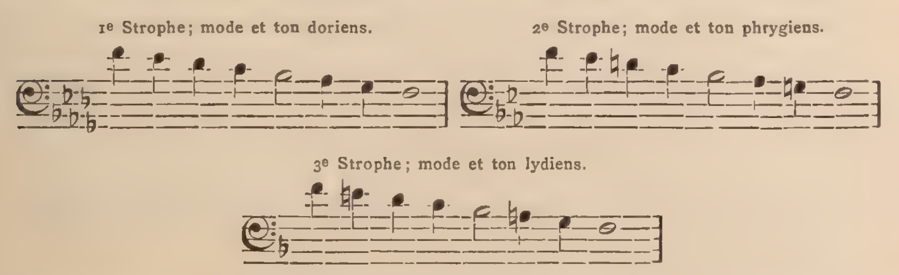
Ce mécanisme, très compliqué en apparence et des plus simples en réalité, sera rendu plus saisissable par la lecture du tableau suivant et par sa comparaison avec le tableau de la page 8. Là, l'échelle de 15 sons reste immuable, tandis que chacune des sept octaves modales se trouve à une hauteur différente; ici toutes les octaves modales sont à la même hauteur, et c'est l'échelle de 15 sons dont le degré d'acuité varie sept fois.


Octave hypodorienne (éolienne).
Ton hypodorien.
Octave hypophrygienne (iastienne).
Ton hypophrygien.
Octave hypolydienne.
Ton hypolydien.
Octave dorienne.
Ton dorien.
Octave phrygienne.
Ton phrygien.
Octave lydienne.
Ton lydien.
Octave mixolydienne.
Ton mixolydien.

§ 14. Comme les sept sons de l'échelle diatonique et les sept octaves modales, les sept tons s'enchaînent par une série non interrompue de quintes, à partir du ton hypolydien (♮) jusqu'au ton mixolydien (♭♭♭♭♭♭) ou vice-versa.

Ton hypolydien. . . .	(♮),	*mèse* la.
Ton lydien	(♭),	*mèse* ré.
Ton hypophrygien . .	(♭♭),	*mèse* SOL.
Ton phrygien	(♭♭♭),	*mèse* ut.
Ton hypodorien. . . .	(♭♭♭♭),	*mèse* FA.
Ton dorien	(♭♭♭♭♭),	*mèse* si♭.
Ton mixolydien. . . .	(♭♭♭♭♭♭),	*mèse* mi♭.

§ 15. Une notice de Plutarque, empruntée à un musicographe inconnu, nous fait voir que dans l'ancienne lyrique chorale le mode et le ton étaient inséparables et se commandaient mutuellement. « Au temps de Sacadas (586 av. J. C.) il existait *trois tons*, « un pour l'harmonie dorienne, un autre pour la phrygienne, un « troisième pour la lydienne. On dit que Sacadas composa dans « chacun de ces tons une strophe qu'il enseigna au chœur. La « première strophe était en *mode* dorien, la deuxième en *mode* « phrygien, la troisième en *mode* lydien. Le morceau fut sur- « nommé *trimélès* (à trois mélodies), à cause des changements de « l'échelle[1]. » Nous pouvons donc nous représenter assez nettement la contexture mélodique de la composition du vieux maître.



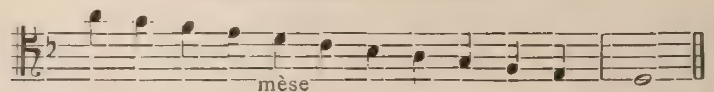
Au temps de l'empire romain une pratique analogue semble

[1] *De mus.*, ch. 8.

avoir été en usage dans les chœurs de la pantomime. Les sept tons y étaient utilisés[1], ce qui rend probable l'emploi des sept modes.

§ 16. A une époque où la fabrication des organes sonores était encore dans l'enfance, l'aulète accompagnateur du chant choral avait besoin d'un instrument spécial pour chaque ton et conséquemment pour chaque mode[2]. Il en était différemment du citharède. Celui-ci disposait d'une échelle vocale moins étroitement limitée; et pouvait parcourir plusieurs octaves modales sans changer de ton. Cinq modes étaient en usage pour le chant à la cithare; en première ligne le dorien, l'éolien et l'iastien (tant le relâché que le normal); en ligne secondaire le phrygien et le lydien[3]. L'instrument habituel des citharèdes grecs et romains était accordé au ton lydien (♭), correspondant à la voix du ténor[4], et embrassait l'étendue d'une onzième (depuis la nète des disjointes jusqu'à la proslambanomène). La corde la plus grave, le *bourdon*, était exclusivement réservée pour le *krousis*, la partie instrumentale, en sorte que la cantilène avait pour se mouvoir l'espace d'une onzième.

Accord unitonal de la cithare.



Des cinq octaves modales de la citharodie, trois étaient contenues dans le parcours assigné à la voix :

1° la dorienne (*la* sol fa mi ré ut si♭ la);

2° la phrygienne (sol fa mi ré ut si♭ la SOL), qui était aussi celle de l'iastien relâché (ci-dessus p. 15);

[1] « Les artistes qui s'occupent de la musique de pantomime emploient sept tons : « l'hyperdorien (nom récent du ton mixolydien), le lydien, le phrygien, le dorien, l'hypo- « lydien, l'hypophrygien, l'hypodorien. » Anon. I (Bellermann, § 28). — L'habitude d'accoupler le ton et le mode de même nom devint promptement une source de malentendus, et introduisit ainsi une confusion inextricable dans la littérature musicale des Anciens. Déjà Héraclide du Pont confond les tons et les modes.

[2] Aristox. *Harmon.*, Marq., p. 54. — Même les solistes en usaient ainsi avant Pronomos de Thèbes, maître d'Alcibiade. *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 302.

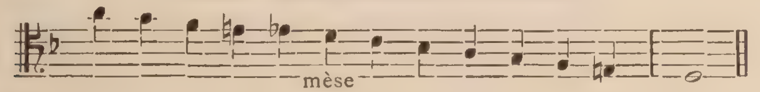
[3] Pollux, *Onom.*, L. IV, ch. 9, Segm. 65.

[4] *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 354. — Sauf la petite chanson découverte il y a quelques années en Asie mineure sur le piédestal d'un monument funéraire, tous les restes authentiques de la musique grecque, qui appartiennent sans exception à la citharodie, sont notés dans le ton lydien.

3° la lydienne (fa mi ré ut si♭la SOL FA).

Pour procurer au citharède les deux autres octaves modales qui lui étaient indispensables, l'instrument fut pourvu d'une corde supplémentaire, chromatique, au moyen de laquelle on pouvait passer dans l'échelle tonale située soit à la quinte grave, soit à la quarte grave du ton lydien[1]. Au premier cas la corde intercalée était mi♭ (le demi-ton au-dessus de la mèse lydienne), au second cas c'était si♮ (la tierce mineure au-dessous de la mèse).

Premier accord modulant de la cithare.



En laissant de côté les deux mi♮, et en remplaçant le plus aigu par mi♭, l'exécutant se trouvait jouer en ton hypophrygien (♭♭), et rencontrait les deux octaves cherchées.

Octave éolienne : sol fa mi♭ré ut si♭la SOL;
Octave iastienne : fa mi♭ré ut si♭la SOL FA.

De plus, s'il utilisait à la fois le mi♮ et le mi♭, en s'abstenant du fa aigu, il obtenait une octave éolienne à moitié chromatique[2] : sol mi♮mi♭ré ut si♭la SOL.

Afin de justifier en théorie la présence de la corde chromatique, les législateurs de la musique grecque imaginèrent une fiction assez compliquée : l'insertion dans l'échelle commune d'un tétracorde complet terminé au grave par la mèse, et se reliant ainsi par conjonction au tétracorde moyen. Le tétracorde modulant (dit *conjoint*) eut sa nomenclature propre.

Tétracorde conjoint dans l'échelle du ton lydien (♭).	sol, *nète synemménon*	(dernière des cordes conjointes),
	fa, *paranète*	(avant-dernière » »),
	mi♭, *trite*	(troisième » » »),
	ré, *mèse.*	

Le résultat de cette combinaison bizarre fut que deux sons figuraient en double dans l'échelle commune et avaient une double

[1] Nous ne mentionnons ici que les deux modes d'accord les plus usuels. L'étendue et l'échelle de la cithare ont varié beaucoup selon l'époque, les usages locaux etc. Sous l'empire romain certains artistes se servaient de cithares presque entièrement chromatiques. V. *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 264 et suiv.

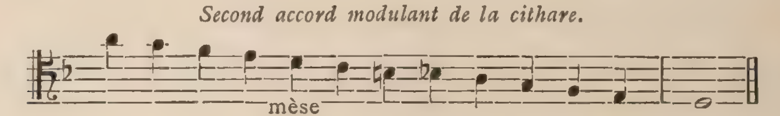
[2] Voir ci-dessus, p. 6.

dénomination, bien qu'en réalité chacun d'eux ne fût rendu sur l'instrument que par une seule corde, par une seule intonation. L'échelle théorique fut portée ainsi de 15 cordes à 18 cordes *nominales*, ce qui donnait dans le ton lydien la succession suivante.



Et la doctrine musicale des Grecs admit cette échelle mixte, sous le nom de *grand système métabolique*, à côté de l'échelle unitonale de 15 sons.

Second accord modulant de la cithare.



Le si♭ étant mis au repos et remplacé par si♮, la cithare faisait entendre momentanément le ton hypolydien. Les chants éoliens et iastiens s'y produisaient donc une seconde majeure plus haut que dans la combinaison précédente :

Octave éolienne : la sol fa mi ré ut si♮ la;
Octave iastienne : sol fa mi ré ut si♮ la sol.

Le document technique qui nous a transmis ce second mode d'accord de l'instrument des citharèdes[1] désigne le si♮ comme corde chromatique du tétracorde moyen dans le ton lydien. Mais il permet aussi d'envisager la succession entière comme un mélange des deux échelles tonales : la lydienne et l'hypolydienne[2].

Au reste cette ancienne gamme de cithare offre un intérêt tout particulier pour le sujet qui nous occupe ici. Nous la retrouverons chez les musicistes du X[e] siècle, prolongée au grave jusqu'à la

[1] La *κοινὴ ὁρμαθία* analysée dans l'Appendice de mon *Hist. de la mus. de l'ant.*, t. II, pp. 636 et suiv.

[2] Dans cette tablature les dénominations des cordes se rapportent au ton lydien, les notes musicales, au contraire, sont celles du ton hypolydien.

proslambanomène hypolydienne (A), et devenue l'échelle fondamentale du chant de l'Église catholique.

SECTION IV. — *Systèmes de 8, de 13 et de 15 tons.*

§ 17. L'octave du mode hypodorien (éolien) est comprise deux fois dans l'échelle commune (ci-dessus pp. 7 et 8); elle occupe les huit degrés supérieurs, — c'est là qu'on la place ordinairement, — et les huit échelons les plus bas. Ce fut sans doute pour faire pendant à cette disposition qu'Aristoxène, après avoir commencé par établir le système des sept échelles tonales[1], ajouta plus tard, tout en haut, un huitième ton, simple reproduction, à l'octave aiguë, du ton hypodorien. Situé immédiatement au-dessus du mixolydien, le nouveau ton fut désigné comme *hypermixolydien*. Après cette adjonction le système tonal se trouva donc constitué ainsi de l'aigu au grave :

Ton hypermixolydien . .	(♭♭♭♭),	*mèse* fa.
Ton mixolydien	(♭♭♭♭♭♭),	*mèse* mi♭.
Ton lydien	(♭),	*mèse* ré.
Ton phrygien.	(♭♭♭),	*mèse* ut.
Ton dorien	(♭♭♭♭♭),	*mèse* si♭.
Ton hypolydien	(♮),	*mèse* la.
Ton hypophrygien	(♭♭),	*mèse* SOL.
Ton hypodorien	(♭♭♭♭),	*mèse* FA.

§ 18. Au VIe siècle de notre ère, le sénateur romain Boèce, mathématicien savant, mais assez médiocre musicien, ayant trouvé dans quelque manuel harmonique, mis sous le nom de Ptolémée[2], les huit échelles tonales en notes grecques, les transcrivit, sans

[1] Ses prédécesseurs immédiats ne connaissaient que *six* tons. *Harmon.*, Marq., p. 54-55; Westph., *Aristox. Melik u. Rhythmik*, p. 448. C'est lui qui ajouta le ton le plus grave (♭♭♭♭), et régularisa la nomenclature.

[2] Ptolémée n'est pour rien dans cette invention. Tout au contraire il ne cesse de la critiquer. Cf. *Harmon.* L. II. ch. 8, 9, etc.

y comprendre grand'chose, dans son trop célèbre ouvrage *De Musica*[1]. On peut dire que la conservation de ce volume fut un véritable malheur pour l'art, car elle eut pour effet de détourner la musique de sa route pendant des siècles, de la fourvoyer en de stériles spéculations mathématiques et d'entraver jusqu'à nos jours l'intelligence complète de la théorie musicale des Anciens[2]. Ainsi que nous le voyons par son texte embarrassé et vague, Boèce prit ces huit doubles octaves pour des échelles modales, sans s'apercevoir que toutes ont d'un bout à l'autre la même succession d'intervalles. Les moines érudits du IX[e] et du X[e] siècle, s'en fiant à leur oracle musical, eurent la malencontreuse idée d'appliquer les huit dénominations tonales aux quatre octaves authentes et aux quatre octaves plagales de la théorie ecclésiastique[3]. Or comme la série des tons et celle des modes suivent chez les Grecs une marche inverse (v. ci-dessus p. 19), le système modal se trouva entièrement pris à rebrousse-poil.

Les 8 tons aristoxéniens *dans l'ordre ascendant :*	Les 8 octaves ecclésiastiques *dans l'ordre ascendant :*	Les 7 octaves gréco-latines *dans l'ordre descendant :*
Hypodorien . . . *mèse* FA;	Hypodorienne . . . A — a (II);	Hypodorienne . aa — a;
Hypophrygien . . *mèse* SOL;	Hypophrygienne. . B — ♮ (IV);	Hypophrygienne g — G;
	Hypolydienne . . . C — c (VI);	
Hypolydien . . . *mèse* la;		Hypolydienne. . f — F;
Dorien . . . . . . *mèse* si♭;	Dorienne . . . . . . D — d (I);	Dorienne . . . . e — E;
Phrygien . . . . . *mèse* ut;	Phrygienne . . . . E — e (III);	Phrygienne . . . d — D;
	Lydienne. . . . . . F — f (V);	
Lydien . . . . . . *mèse* ré;		Lydienne . . . . c — C;
Mixolydien. . . . *mèse* mi♭;	Mixolydienne . . . G — g (VII);	Mixolydienne . . ♮ — B.
Hypermixolydien *mèse* fa.	Hypermixolydienne a — aa[4].	. . . .

Mille ans ont passé depuis lors, et la nomenclature de Notker et du pseudo-Hucbald, retapée au XVI[e] siècle par Glaréan, est

[1] Livre IV, ch. 16 et 17.

[2] Les seules parties qui ont un rapport direct à la musique proprement dite (les chapitres 14 à 17 du livre IV) contiennent tant de méprises, d'erreurs et de contradictions qu'elles ne sont presque d'aucune utilité.

[3] Notker ap. Gerb. t. I, p. 99. Ps.-Hucb. ib., p. 127.

[4] Cette octave, qui ne s'adaptait pas au cadre des modes ecclésiastiques, fut bientôt éliminée. En compensation on forgea pour le plagal du tétrard une octave *hypomixolydienne* (D — d) qui fut intercalée entre l'hypolydienne et la dorienne. Elle est à l'unisson de cette dernière.

toujours en usage parmi les plainchantistes; elle fleurit surtout dans la docte Allemagne, tant protestante que catholique, bien que son absurdité fondamentale ait été mise hors de doute depuis longtemps. Se décidera-t-on un jour à revenir sur cette erreur séculaire? Il n'est pas interdit de l'espérer[1]. Quoi qu'il en soit, *les noms des modes antiques seront uniquement employés dans leur signification originaire au cours de tout ce travail.*

§ 19. Non satisfait encore du système tonal, Aristoxène y revint une troisième fois, et le compléta à son point de vue, en établissant une échelle commune sur chacun des douze degrés de l'octave chromatique[2]. Les cinq nouveaux tons, intercalés parmi les anciens, furent désignés d'après leur position au-dessous ou au-dessus d'un de leurs deux tons voisins.

Les 13 tons aristoxéniens :

Hypermixolydien. . . .	(♭♭♭♭),	*mèse* fa;
Mixolydien aigu . . .	(♯),	*mèse* mi;
Mixolydien	(♭♭♭♭♭♭),	*mèse* mi♭;
Lydien	(♭),	*mèse* ré;
Lydien grave	(♯♯♯♯),	*mèse* ut♯;
Phrygien	(♭♭♭),	*mèse* ut;
Phrygien grave	(♯♯),	*mèse* si♮;
Dorien	(♭♭♭♭♭),	*mèse* si♭;
Hypolydien.	(♮),	*mèse* la;
Hypolydien grave. . .	(♯♯♯♯♯),	*mèse* SOL♯;
Hypophrygien	(♭♭),	*mèse* SOL;
Hypophrygien grave .	(♯♯♯),	*mèse* FA♯;
Hypodorien.	(♭♭♭♭),	*mèse* FA.

Comme beaucoup d'innovations aristoxéniennes, cette réforme tonale paraît avoir eu à l'origine un but purement doctrinal. Il

[1] Le mieux peut-être serait d'abandonner complètement l'usage des termes antiques, dans le chant d'église, et de dire tout uniment : mode de c (ou d'ut) de d, etc.

[2] Le pseudo-Euclide nomme explicitement Aristoxène comme auteur du système des 13 tons. Meib., pp. 19-20. De même Aristide Quintilien, pp. 22-23.

s'agissait de prouver aux disciples de Pythagore que dans la pratique musicale les douze demi-tons de l'octave sont équidistants, et que chacun d'eux est apte à devenir la base d'un système tonal. A l'époque moderne le grand Sébastien Bach a proclamé le même principe, oublié en Occident pendant plus de mille ans; mais il a eu sur Aristoxène l'immense supériorité de démontrer l'excellence de sa théorie par la production d'un des plus exquis joyaux de l'art européen, le *Wohltemperirtes Clavier.*

Ce n'est qu'à l'époque romaine que nous pouvons constater l'emploi réel de quelques tons à dièses, et dans la musique des virtuoses seulement[1].

§ 20. Au premier ou au deuxième siècle après J. C. le système tonal des Anciens atteignit ses limites définitives : deux échelles transposées furent encore ajoutées à l'aigu. En même temps on imagina une division des 15 tons en trois groupes symétriques : un groupe principal au milieu, un groupe supérieur et un groupe inférieur. On institua à cet effet une nomenclature en grande partie nouvelle. Les cinq tons principaux reçurent les dénominations des cinq modes de la citharodie[2]. Ces cinq noms reviennent régulièrement dans le groupe supérieur avec la préposition *hyper* (= sur), dans le groupe inférieur avec *hypo* (= sous).

Système tonal des néo-aristoxéniens[3] :

Les cinq tons aigus (à la quarte au-dessus des tons moyens) :	Hyperlydien . . . . *mèse* sol	(♭♭);
	Hyperéolien . . . . *mèse* fa♯	(♯♯♯);
	Hyperphrygien . . . . *mèse* fa	(♭♭♭♭);
	Hyperiastien . . . . *mèse* mi	(♯);
	Hyperdorien (MIXOLYDIEN) *mèse* mi♭	(♭♭♭♭♭);

[1] L'anonyme publié par Bellermann énumère les échelles tonales de la citharodie (§ 28). Ce sont, outre le lydien (♭) et l'hypolydien (♮), les deux tons primitifs (v. ci-dessus, p. 24), le mixolydien aigu (♯) et le phrygien grave (♯♯). La petite chanson gravée sur la base d'un monument funéraire, est notée dans ce dernier ton.

[2] « Hic vero numerus quinarius trina divisione consistit. Omnis enim tonus habet « summum et imum, haec autem (Dorius, Phrygius, Aeolius, Iastius, Lydius) dicuntur ad « medium. Et quoniam sine se esse non possunt, quae (quia?) alterna sibi vicissitudine « referuntur, utiliter inventum est artificialem musicam.... *modis quindecim* contineri. » Cassiod. *Var.* L. II, ep. 40 (Ed. Garet, t. I, p. 35 et suiv.).

[3] Nous désignons les 7 tons primitifs par de petites capitales.

Les cinq tons moyens ou principaux :	Lydien	*mèse* ré	(♭);
	Éolien	*mèse* ut♯	(♯♯♯♯);
	Phrygien	*mèse* ut	(♭♭♭);
	Iastien	*mèse* si	(♯♯);
	Dorien	*mèse* si♭	(♭♭♭♭♭).
Les cinq tons graves (à la quarte au-dessous des tons moyens) :	Hypolydien	*mèse* la	(♮);
	Hypoéolien.	*mèse* sol♯	(♯♯♯♯♯);
	Hypophrygien	*mèse* sol	(♭♭);
	Hypoiastien	*mèse* fa♯	(♯♯♯);
	Hypodorien	*mèse* fa	(♭♭♭♭)

Ce fut, selon toute apparence, l'extension graduelle des instruments à vent vers le haut qui donna lieu à la création des deux tons supérieurs. L'hyperlydien, le plus aigu de tous, figure parmi les tons de l'*hydraulis*[1], d'où il est permis de conclure que le clavier des orgues employées dans les concerts de la Rome impériale montait jusqu'à la note *Z′* (rendue dans notre écriture musicale par , mais sonnant à peu près une tierce mineure plus bas). L'hyperéolien, le second dans l'ordre descendant, est un des tons de l'*aulos* grec, de la *tibia* romaine[2], instrument

[1] D'après l'anonyme de Bellermann (§ 28) les organistes n'employaient que six tons : le phrygien (♭♭♭), l'hypophrygien et l'hyperlydien (♭♭), le lydien (♭), l'hypolydien (♮) et l'hyperiastien (♯). Le clavier de l'*hydraulis* était donc chromatique, sauf le demi-ton manquant entre ut et ré. On exécutait sur cet instrument une musique polyphonique, à deux parties au moins. Il existe à cet égard un texte décisif de Saint Augustin : *Enarr. in Ps.* 150, § 7. « Organum autem generale nomen est omnium vasorum musicorum; « quamvis jam obtinuerit consuetudo ut organa proprie dicantur ea quae inflantur « follibus.... Quod ergo ait (David) *in chordis et organo*, videtur mihi aliquod organum « quod chordas habeat, significare voluisse.... Quibus (chordis) fortasse ideo addidit « organum, *non ut singulae sonent, sed ut diversitate concordissima consonent, sicut ordi-* « *nantur in organo.* Habebunt enim etiam tunc sancti Dei differentias suas consonantes, « non dissonantes, » etc.

[2] L'aulétique, le solo pour un instrument à vent, admettait 7 tons : le phrygien (♭♭♭), l'hypophrygien (♭♭), le lydien (♭), l'hypolydien (♮), l'hyperiastien (♯), l'iastien (♯♯) et l'hyperéolien (♯♯♯) Anon. Bell., § 28.

à anche qui tenait à la fois de la clarinette et du basson[1].

Le système des 15 tons est enseigné par la plupart des musicistes gréco-romains postérieurs au Ier siècle de l'ère chrétienne[2]. Vers le milieu du VIe siècle, Cassiodore, retiré dans son monastère de Calabre, l'expose en détail dans le petit manuel de musique composé pour ses moines[3], tandis que son contemporain Boèce se contente de reproduire le système des 8 tons (v. ci-dessus, p. 25), en l'attribuant à Ptolémée[4].

[1] Je rectifierai encore ici en passant une de mes assertions antérieures. L'embouchure de l'*aulos* (j'en ai aujourd'hui la preuve par plusieurs monuments antiques) *n'était pas une anche simple, battante, mais une anche double, semblable à celle du basson.* Cela ne modifie rien de ce que j'ai avancé au sujet du diapason de l'instrument. Voir la nouvelle édition (sous presse) du Catalogue du Musée instrumental annexé au Conservatoire royal de Bruxelles.

[2] Aristide Quintilien, Alypius, l'Anonyme, Gaudence.

[3] *De artibus ac disciplinis liberal. litterarum. De Musica*, Gerb. *Script.* t. I, pp. 15-19. Les deux principales sources musicales de Cassiodore sont S. Augustin et Gaudence.

[4] On se demande pourquoi, dans son petit traité, Cassiodore ne cite pas Boèce parmi les auteurs grecs et romains qui ont écrit sur la musique, alors qu'il avait célébré autrefois avec tant d'emphase (*Var.* I, 45; II, 40) la science musicale et la haute compétence artistique de l'infortuné patriote. On conçoit à la rigueur que sous le règne de Théodoric et d'Amalasonthe, le ministre de la dynastie gothique ait évité de rappeler un pareil nom, mais en 540, après l'extinction complète de la race de Théodoric, il ne pouvait plus y avoir aucun inconvénient à cela. Le souvenir de son ami de jeunesse lui était-il importun? De toute manière on ne voit pas que le puissant ministre ait fait un effort auprès du roi des Goths pour sauver l'infortuné Boèce d'un affreux supplice.

CHAPITRE II.

LA CITHARODIE SOUS L'EMPIRE ROMAIN.

SECTION I. — *Les deux premiers siècles de l'ère chrétienne.*

§ 21. Lorsque la Grèce devint une province romaine en 146 avant J. C., l'efflorescence simultanée des trois arts musiques — poésie, chant, danse, — était passée depuis longtemps. La chorale orchestique, ce chef-d'œuvre du génie musical des Hellènes, ne survivait plus qu'en quelques genres bâtards. Ce que les musiciens grecs importèrent à Rome ce fut, outre la pantomime mêlée de chœurs sans danse, le solo instrumental et le chant accompagné de la cithare ou de la lyre, la première et dernière musique qui ait été régulièrement cultivée dans l'antiquité.

Cette branche de l'art païen, sur laquelle devait se greffer au IV[e] siècle le chant de l'Église chrétienne, eut encore une floraison, assez vigoureuse, au temps des empereurs. Sa période la plus brillante à Rome se termine avec le règne de Marc-Aurèle. Les noms de quelques-uns de ses représentants ne sont pas oubliés aujourd'hui : Tigellius, le protégé d'Auguste, l'empereur Néron[1], Mésomède de Crète, l'ami d'Hadrien. La primauté musicale du chant à la cithare pendant toute cette époque est attestée par un fait caractéristique : lorsque, au II[e] siècle, le système tonal reçut son ordonnance définitive (ci-dessus p. 28), on prit pour base de la nouvelle nomenclature les désignations des cinq modes affectés au chant citharodique.

§ 22. Aussi est-ce le seul genre de musique gréco-romaine

[1] Néron laissa un recueil de chants citharodiques. Voir *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 613.

sur lequel nous ayons quelques renseignements techniques. Le fameux géographe alexandrin Ptolémée, en écrivant ses *Harmoniques*, fonde tout son système des tons et des modes sur la pratique des chanteurs à la cithare ou à la lyre[1]. L'écrit anonyme publié par Bellermann et Vincent[2], instruction musicale à l'usage des jeunes citharèdes, et la curieuse tablature de cithare que j'ai interprétée dans mon *Histoire de la musique de l'antiquité*[3] nous apportent des informations non moins précieuses. Mais nous possédons ici, en outre, une source directe de connaissances : des morceaux de musique en notation gréco-romaine, documents parlants qui nous manquent partout ailleurs. En effet, si l'on excepte la mélodie d'une demi-strophe de Pindare, sur l'authenticité de laquelle plane un doute assez grave[4], les maigres débris de l'art pratique des Anciens qui ont échappé à la voracité du temps appartiennent tous à la citharodie. C'est d'abord la partie chantée de trois hymnes païens du IIe siècle (à la Muse, à Hélios,

[1] Les *citharèdes* et les *lyrodes* formaient à Alexandrie deux corporations distinctes ayant chacune son langage technique particulier. Cf. Ptolemée, *Harmon.*, L. I, ch. 16, etc.

[2] *Anonymi scriptio de musica*, Berlin 1841; *Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du Roi.* T. XVI. IIe partie, pp. 5-63.

[3] Appendice, t. II, p, 636 et suiv. Ce document, considéré auparavant comme absolument incompréhensible, est intitulé *La série commune des cordes, à modifier selon la technique musicale, à l'usage de la citharodie* (ἡ κοινὴ ὁρμαθία ἡ ἀπὸ τῆς μουσικῆς μεταβληθεῖσα, κατα κιθαρῳδίαν).

[4] En 1880 je tenais encore pour l'authenticité absolue; depuis lors une objection péremptoire s'est présentée à mon esprit, et je ne puis plus plaider que l'authenticité relative. — Évidemment la mélodie ne peut avoir été notée par Pindare, telle que Kircher la donne dans sa *Musurgie.* Le chant des deux derniers vers est écrit en notation vocale; or comme celle-ci se compose des 24 lettres de l'alphabet ionien, *rangées dans l'ordre actuel*, elle n'a pas pu s'établir avant l'archontat d'Euclide (403 av. J. C.), époque où, d'après l'opinion générale, cet ordre reçut sa sanction légale. — D'un autre côté il me paraît impossible qu'un jésuite du XVIIe siècle ait été à même de connaître le mécanisme de la versification pindarique au point de fabriquer un chant qui s'applique aussi parfaitement *à toutes les strophes et antistrophes* de la 1e pythique. Il est très remarquable, en effet, que les plus sceptiques n'aient pu découvrir rien de suspect, ni dans la structure rythmique, ni dans la mélopée de ce chant. — Il faut donc, selon moi, ou bien que la cantilène originale ait été transcrite dans la notation usuelle des Grecs, *aux temps alexandrins*, ou qu'un musicien *de cette dernière époque* ait composé une nouvelle mélodie sur la célèbre ode. On sait que déjà pour Cicéron et Horace les vers de Pindare n'étaient qu'une simple prose (*Mus. de l'ant.*, t. II, p. 466, note 2).

à Némésis[1]) et d'un fragment de scolie (chanson de société) gravé sur un monument du Ier ou du IIe siècle[2]. Ce sont ensuite quelques exercices et petits airs en notation instrumentale, feuilles éparses d'une sorte de méthode de cithare à l'usage des commençants[3]. Ces restes d'une valeur inappréciable pour l'histoire de la musique — ils seront transcrits plus loin, — suffisent amplement à démontrer la continuité de la mélopée antique dans les hymnes et antiennes de l'office catholique.

§ 23. Jusqu'au IIIe siècle le chant à la cithare fut un art purement hellénique. De même que chez nous l'italien naguère, le grec était alors à Rome la langue imposée pour le chant de grand style[4]. Le répertoire des virtuoses en renom se composait de grandes cantates narratives, dans la manière de Timothée, le dernier grand poète-musicien de l'antiquité[5], et de chants lyriques peu étendus, principalement des hymnes à quelque divinité. Ces compositions musicales n'avaient pas la forme strophique; la mélodie, divisée en sections de longueur inégale (*commata*), variait plus ou moins d'un bout à l'autre du poème. Des chants citha-

[1] Bellermann, *die Hymnen des Dionysius und Mesomedes*, Berlin, 1840. — Un chant de même espèce, l'hymne homérique à Déméter, a été intercalé par l'illustre compositeur vénitien Benedetto Marcello dans son XVIIIe psaume. La mélodie est d'une authenticité beaucoup plus douteuse que celle de la 1e pythique de Pindare. Au reste elle n'offre pas grand intérêt, étant composée dans le mode dorien, dont nous avons deux spécimens unanimement reconnus pour antiques.

[2] L'honneur de la trouvaille appartient à M. W. Ramsay. L'inscription avec la notation musicale, incomprise, fut publiée d'abord dans le *Bulletin de correspondance hellénique*, année 1883, p. 277, puis insérée, avec une traduction latine, dans le IIIe vol. de l'*Anthologie palatine* de Cougny (Paris, Firm. Didot, 1890). Elle fut ensuite analysée au point de vue rythmique, et déchiffrée, quant aux notes musicales, par O. Crusius dans le *Philologus*, année 1891, pp. 163 et suiv., et enfin reproduite par la *Revue des études grecques*, 1892, t. V, n° 19.

[3] Ce document fait suite au traité anonyme dont il est question plus haut. Je ne sais pourquoi Westphal veut y voir, contre toute vraisemblance, une méthode d'*aulos* (*eine Flötenschule*). Quelques-uns des petits morceaux sont coupés de silences, ce qui indique clairement des instruments à cordes pincées. Au surplus des exercices élémentaires pour l'*aulos* auraient été composés dans un des modes et des tons fondamentaux de l'instrument : le phrygien ou l'hypophrygien.

[4] Les nombreux citharèdes qui ont brillé à Rome dans la dernière moitié du Ier siècle portent un nom grec : Terpnos, Ménécrate, Diodore, depuis Néron jusqu'à Vespasien; Chrysogone, Pollion, Echion, Glaphyros, sous Domitien.

[5] *Mus. de l'ant.*, t. II, pp. 490-494.

rodiques en latin, coupés ou non en strophes (tels que les odes d'Horace et de Catulle), ne s'entendaient guère que dans les banquets, dans les réunions privées.

§ 24. La mélodie antique ne nécessitait pas, comme la moderne, un complément polyphonique : son harmonie immanente pouvait lui suffire. Dans sa législation idéale Platon veut « que le maître « de musique et son disciple se servent de l'instrument à cordes de « manière que la cantilène soit simplement reproduite note pour « note[1] ». Mais le grand philosophe ne s'occupe que des chants employés dans l'éducation des jeunes citoyens. Les compositions vocales, chœurs ou solos, destinées à l'exécution publique avaient une partie instrumentale composée par l'auteur du texte et de la mélodie, une *krousis*, différente du chant et *fixée par la notation*[2]. C'était là pour les Hellènes de l'époque classique un élément indispensable de l'œuvre et une marque de supériorité de leur musique sur celle des autres peuples[3]. Aristoxène parle avec admiration des accompagnements (*kroumata*) de Pindare, de Pratinas et d'autres poètes-musiciens de l'ancienne école[4], preuve que cette musique se conservait encore de son temps.

La partie instrumentale d'un morceau citharodique se composait 1° d'un prélude, d'interludes et d'un postlude; 2° d'un accompagnement figuré se dessinant à l'aigu de la partie vocale, une sorte de *contrepoint fleuri*[5]. En l'absence d'un document qui nous

1 *Lois*, L. VII, p. 812. Cf. *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 302. Cela s'appelait πρόσχορδα κρούειν, *Ibid.*, p. 359.

2 « La figure appelée *diastole* s'emploie dans les parties vocales et *dans la notation des « accompagnements* (κρουματογραφία) pour indiquer une pause. » Anon. Bell., § 93.

3 « Μουσουργοί, femmes barbares qui pincent d'un instrument à cordes. Leur nom indi- « gène est *Barza*..... Elles chantent sur l'accompagnement des cordes pincées (ψαλμός). « Mais la partie instrumentale n'a pas de mélodie composée expressément comme chez « les Hellènes; elle ne se joint au chant qu'en guise d'*introduction* (ἐνδόσιμον). » Suidas. Le terme musical *endosimon* se rencontre plusieurs fois chez Aristote (*Rhet.* L. III, ch. 14, pp. 1414, 1415; *Pol.* L. VIII, ch. 5, p. 1339; *de Mundo*, ch. 6, p. 399), toujours au sens de *début, entrée en matière.* Hésychius : « Jeu de la cithare sur le chant. » — Aristoxène recommandait à ses disciples de rechercher les *accompagnements pourvus d'un caractère viril.* Themist. *Or.* 33. — Les Alexandrins de la plus basse classe, dit Athénée (IV, 176), relevaient immédiatement les fautes commises dans l'accompagnement.

4 Plutarque *de Mus.*, ch. 31.

5 C'est dans le passage où il prescrit aux jeunes gens l'accompagnement à l'unisson que Platon définit les procédés usuels de l'accompagnement polyphone. Nous traduirons

ait transmis une mélodie *avec son accompagnement*, les renseignements fournis par divers textes contemporains, et particulièrement par un passage d'Apulée[1], peuvent nous donner au moins une idée assez nette du mécanisme de l'exécution. L'instrument était maintenu droit devant l'exécutant, à l'aide d'un baudrier ou d'un cordon passant derrière la nuque, de façon à laisser aux mains toute la liberté de leurs mouvements. Posées de chaque côté des cordes, comme chez nos harpistes, les deux mains prenaient part à l'exécution, et chacune d'elles avait son rôle propre. La main gauche, *toujours occupée*, faisait résonner les cordes en les touchant du bout des doigts, mode d'attaque appelé *psalmos*. Le dessin mélodique qu'elle faisait entendre, à l'aigu de la partie vocale, était l'*épipsalmos*. Quant à la main droite, munie d'un plectre, elle n'intervenait pendant le chant qu'à de certains moments, et seulement pour redoubler la cantilène. Il y avait alors *syncrousis*, jeu simultané des deux mains[2]. Une semblable harmonie à deux parties se produisait aussi d'une manière plus ou moins intermittente pendant les repos de la voix. Voilà toute la polyphonie que nous pouvons raisonnablement attribuer à la citharodie gréco-romaine.

§ 25. A nous en référer à l'ensemble des sources, le diapason des voix employées pour ce genre de musique et l'accord des instruments étaient les mêmes qu'aux temps classiques (ci-dessus, p. 22). *Le ton fondamental de la cithare était le lydien* (♭) : le seul qui se rencontre dans les restes notés, à une exception près. Les tons accessoires étaient l'hypolydien (♮) et l'hypophrygien ou son octave aiguë, l'hyperlydien (♭♭). L'auteur anonyme donne en plus aux citharèdes le ton hyperiastien (♯) et l'iastien (♯♯); celui-ci est

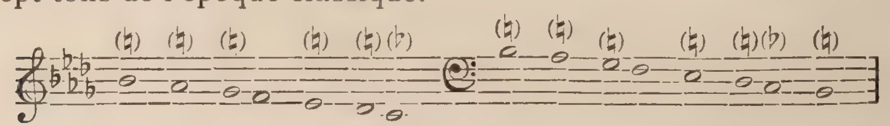
son texte en le paraphrasant un peu, afin de le rendre plus facilement compréhensible. « Quant à l'usage de l'*hétérophonie* et de *dessins variés* sur la lyre,... effets qui se pro- « duisent, soit en accords, soit en simple antiphonie, lorsque l'exécutant combine 1° le « *rapprochement* des intonations (dans l'accompagnement) avec leur *espacement* (dans le « chant); 2° la *rapidité* des durées (dans l'accompagnement) avec la *lenteur* (dans le « chant); 3° l'*acuité* (dans l'accompagnement) avec la *gravité* (dans le chant), et lorsqu'il « adapte toute sorte de figures rythmiques aux sons de la lyre; relativement à ces « différentes choses (dis-je), il n'est pas besoin d'y exercer des enfants » etc.

[1] *Flor.*, § 15. Cf. *Mus. de l'ant.*, t. II, pp. 639-640.

[2] *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 359, note 4.

employé en effet dans le fragment de scolie. On obtenait les deux tons à dièses en haussant les cordes fa et ut d'un demi-ton, sans changer ni l'ordre général ni la dénomination des cordes[1].

Seul parmi tous les écrivains, Ptolémée décrit ces choses d'une manière différente. Le diapason instrumental et le parcours de la voix se trouvent transposés chez lui une tierce majeure plus bas. L'instrument par lequel il démontre sa théorie harmonique, une cithare à 15 cordes accordée originairement en ton dorien (♭♭♭♭♭), peut, au moyen de six cordes mobiles par octave, jouer dans les sept tons de l'époque classique.



Comme dans le chant choral, l'étendue ordinaire de la cantilène est comprise entre les deux cordes immuables fa et FA (ci-dessus, p. 20). Chaque mode normal s'exécute dans le ton homonyme[2].

Comment devons-nous expliquer cette dissidence ? Ptolémée s'est-il réglé sur une pratique spéciale aux citharèdes d'Alexandrie ? Ou a-t-il adopté le diapason choral pour sa théorie, à seule fin de démontrer plus clairement le rapport mutuel des tons et des modes, une des thèses favorites de son système ? La dernière alternative me paraît aujourd'hui la plus probable.

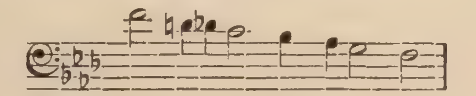
§ 26. En ce qui concerne les *modes de la citharodie* à l'époque romaine, toutes les informations montrent une concordance remarquable. Ce sont les cinq modes affectés à ce genre de chant depuis la période classique de l'art grec (p. 22). Sous le règne de Commode, le rhéteur Julius Pollux écrit dans son vocabulaire technique : « Les harmonies des chanteurs à la cithare sont la « *Doris*, l'*Ias*, l'*Aiolis*, les principales ; puis la *phrygienne* et la « *lydienne*[3] ». Lucien et Apulée, au temps des Antonins, semblent ne pas connaître d'autres modes ; il en est de même trois siècles et demi plus tard pour l'écrivain chrétien Cassiodore. Ptolémée atteste l'usage des cinq modes chez les citharèdes d'Alexandrie,

[1] *Mus. de l'ant.*, t. II, pp. 264-265.

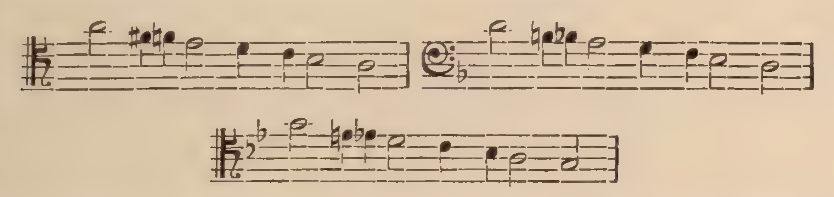
[2] *Ibid.*, t. I, p. 253 et suiv.; t. II, p. 266.

[3] *Onamast.*, L. IV, segm. 64.

et désigne les catégories de chants propres à chacune des octaves modales : les *parhypata*, mélodies doriennes, les *trita*, hypodoriennes (ou éoliennes), les *hypertropa*, phrygiennes, les *lydia* et les *iastia*[1]. Il ne fait pas une mention particulière des formes diverses de ce dernier mode ; mais l'épithète *Iastius varius* chez Apulée tend à prouver qu'elles étaient en usage au IIe siècle. Outre les mélodies diatoniques du mode éolien (*trita*), le savant Alexandrin cite une catégorie de cantilènes éoliennes, les *tropica*, chromatiques à l'aigu, diatoniques au grave :

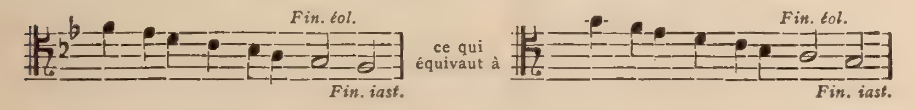


échelle qui, transposée au ton habituel de la cithare (pp. 22-24), pouvait s'exécuter d'une de ces trois manières :



Nous avons dans cette échelle chromatique une preuve de la persistance des traditions techniques chez les Anciens. « Tandis « que la tragédie de l'époque de Phrynique et d'Eschyle n'a jamais « admis le genre chromatique », dit Aristoxène, « la musique de « cithare, antérieure de plusieurs siècles à la tragédie, l'a mis en « usage dès son origine[2]. »

Enfin Ptolémée nous révèle une variété de chants appelés *iastiaeolia*, dénomination qui ne peut s'appliquer qu'à des mélodies hybrides, en partie iastiennes, en partie éoliennes. Elles étaient comprises dans l'octave hypophrygienne (iastienne).



L'association des deux modes, posés côte à côte sur l'échelle

[1] *Harmon.*, L. II, ch. 16.
[2] Plut. *de Mus.*, ch. 20.

commune, devait être très ancienne en Grèce, si l'on en juge par ces vers de Pratinas (v. 420 av. J. C.) :

« Ne persiste pas dans la mélodie iastienne, qu'elle soit *relâchée* « (finale G) ou *surtendue* (finale ♮); mais creusant le sillon intermé- « diaire (a), *éolise* ta cantilène[1]. »

Nous rencontrerons une grande quantité de mélodies iasti-éoliennes dans les chants de la liturgie catholique.

§ 27. Si la notice de Pollux est applicable à l'art de son époque, il en résulte que les trois modes auxquels les anciens Hellènes avaient accordé la primauté, à raison de leur origine autochthone (p. 16), gardaient encore cette prééminence à la fin du IIe siècle. Et de fait un indice très significatif nous montre qu'il en est ainsi. *Sauf deux fragments extrêmement courts, tous les débris de la musique gréco-romaine qui nous sont parvenus dans leur notation originaire sont ou doriens, ou iastiens, ou éoliens.* Le bachique phrygien, le mode prédominant des instruments à vent, et le lydien sensuel et frivole ne pouvaient être d'un emploi fréquent dans la citharodie grecque, musique réputée essentiellement tranquille et distinguée. Aussi n'en rencontrera-t-on pas un seul spécimen parmi ces plus anciens monuments de l'histoire musicale. Nous allons les mettre sous les yeux du lecteur, afin d'analyser leur structure harmonique et de contrôler ainsi la juste valeur des théories modales exposées plus haut (p. 8-15).

SECTION II. — *Les restes de l'art païen*[2].

§ 28. Nous possédons deux chants, d'une authenticité incontestée, appartenant à la première des harmonies principales de la citharodie, la *Doris*.

[1] Bergk, *Poetae lyrici graeci* (3e éd.), fr. 5, p. 1219.

[2] Nous avons transposé dans l'échelle sans dièse ni bémol tous les morceaux notés, afin d'en faciliter la comparaison avec les chants liturgiques.

I. HYMNE A HÉLIOS[1].



[1] Pour la transcription rythmique de ce morceau et de l'hymne à Némésis, voir *Origines du chant liturgique*, p. 55, note 1.



La structure de cette cantilène confirme tout ce que la théorie nous apprend au sujet du mode dorien.

a) Les sons qui prédominent par leur fréquent retour, par leur placement aux endroits saillants de la mélodie, sont ceux de la triade modale (E G ♮). La fondamentale (E) est la principale note de repos; elle finit le morceau entier et, sauf une, toutes les périodes intermédiaires (vv. 5, 10, 17). La quinte (♮) marque les

repos partiels à l'aigu (vv. 3, 9, 12, 13, 16) et termine même une section mélodique (v. 14). Quant à la médiante (G), c'est la note la plus rebattue du morceau; elle y figure non-seulement à la fin du vers (2, 6, 15, 18), mais aussi à la terminaison d'une phrase grammaticale (v. 8), ce qui donne le sentiment d'une modulation passagère au mode iastien, c'est-à-dire au majeur parallèle.

b) Presque tout le parcours de la cantilène se renferme dans la quinte modale. Les deux degrés supérieurs de l'octave (d, e) restent inoccupés. Au grave l'échelle dorienne est prolongée d'un degré, selon l'usage traditionnel (ci-dessus, p. 13, IV), en sorte que l'étendue utilisée est d'une septième.

Quinte modale

c♮ a G FE D

Une seule fois le chant descend jusqu'à C, tierce grave de la finale (v. 8), mais sans s'y arrêter.

c) La mèse (a) remplit bien ici sa fonction médiatrice (p. 12). Reliée par consonance parfaite de quarte à la base de la triade modale (E), elle se trouve également en rapport harmonique avec les trois sons restants, D sa quinte grave, F sa tierce majeure grave, C sa tierce mineure aiguë. Employée comme note d'arrêt (v. 4), et mise en contact avec la finale du mode (v. 1), elle convertit momentanément celle-ci en dominante et détermine une transition vers l'harmonie éolienne.

d) En résumé la *Doris* de l'hymne *à Hélios* est un *mode mineur terminé sur la tonique*[1], et se distinguant du mineur moderne, non-seulement par l'absence de note sensible, mais encore par l'abaissement du 2e degré de l'octave ascendante. Les harmonies virtuellement contenues dans la mélopée dorienne, telle que nous la fait entendre ce morceau de chant, sont, outre la triade modale (E G ♮), l'accord de la sous-dominante (a c e) et celui du majeur relatif (G ♮ d), plus un accord sur le degré au-dessous de la

[1] Autrefois séduit par l'ingénieuse symétrie du système des harmonies grecques construit par Westphal, je voulais voir dans le dorien une simple variété de l'éolien (hypodorien), se terminant sur la dominante inférieure. L'analyse harmonique de cet hymne et du suivant m'a démontré que ce n'est pas là son caractère habituel. Celui-ci est entièrement conforme à la division aristoxénienne (ci-dessus pp. 8-11).

fondamentale (**D F a**), s'interposant entre les deux accords précédents, ou entre l'un d'eux et la consonance finale.



Le passage de la susdite harmonie (**D F a**) à celle de la fondamentale ou de la médiante amène à chaque instant des successions de trois intervalles de ton (vv. 3, 7, 10, 12, 16). De là le timbre âpre et dur de l'antique mode des Doriens.

II. HYMNE A LA MUSE[1].

1 *Ἄ - ει - δε μοῦ - σά μοι φί - λη, μολ - πῆς δ' ἐ - μῆς κατ - άρ - χου·*

2 *αὔ - ρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλ - σέ - ων ἐ - μὰς φρέ - νας δο - νεί - τω.*[2]

3 *Καλ - λι - ό - πει - α σο - φά, μου - σῶν προ - καθ - α - γέ - τι τερ - πνῶν,*

4 *καὶ σο - φὲ μυ - στο - δό - τα, Λα - τοῦς γό - νε, Δή - λι - ε, Παὶ - αν,*

5 *εὐ - με - νεῖς πάρ - ε - στέ μοι.*

Toute la partie iambique (en $\frac{3}{8}$), comprenant le thème principal et la conclusion du chant, a la structure harmonique et le

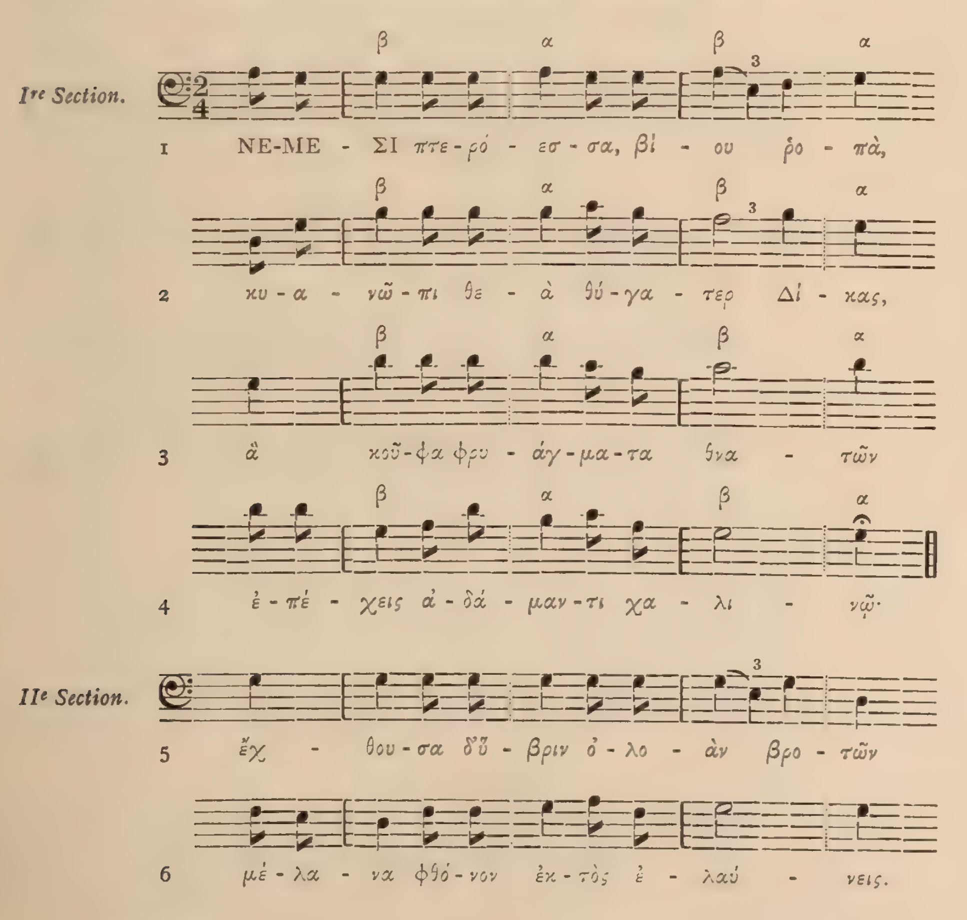
[1] Naguère ce chant était attribué à un musicien inconnu du nom de Denys; aujourd'hui on est enclin à croire que les trois hymnes sont de Mésomède. Voir V. Jan, *die Handschriften der Hymnen des Mesomedes*, dans les *Neue Jahrbücher für Philologie* de Fleckeisen, 1890.

[2] Les notes de ces quatre dernières mesures et celles du petit membre final sont corrigées d'après V. Jan, *ibid.*

parcours mélodique de l'hymne précédent. Il en est autrement de la période en dactyles hexamètres (2/4), une véritable digression musicale. Le mode dorien s'y produit sous un aspect nouveau. La corde inférieure de son octave revêt le caractère de tierce de l'accord C E G; de plus la cantilène s'étend jusqu'à la quarte au-dessous de la finale. Nous avons donc là une transformation momentanée du mode, correspondant au changement de rythme. Au retour de la mesure ternaire la mélopée dorienne rentre dans ses consonances ordinaires.

§ 29. La seconde des harmonies principales de la citharodie, l'*Ias* (ou l'*hypophrygienne*), est représentée aussi par deux chants.

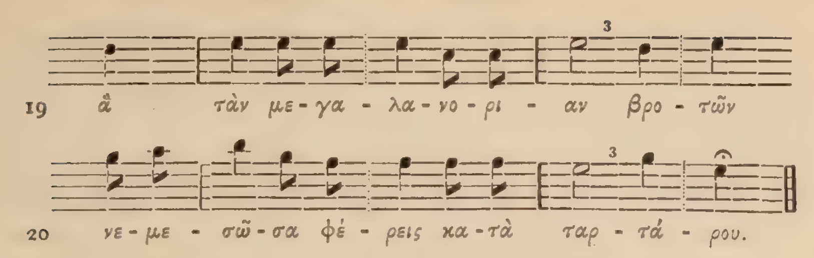
I. A NÉMÉSIS, chant citharodique composé par Mésomède, vers 140 après J. C.[1]



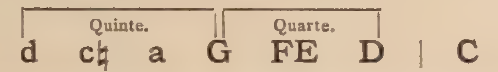
[1] Cf. Bellermann, *Hymnen*, p. 55.



[1] Je préfère ici la version mélodique de Bellermann à celle de Westphal.



a) L'harmonie iastienne se fait reconnaître dès le début par la percussion réitérée des trois cordes modales; la première période mélodique est bâtie en entier sur l'accord G ♮ d. La marche subséquente de la cantilène nous montre que nous n'avons pas affaire à la forme normale du mode, mais à l'*iastien relâché* (p. 15). En effet la mélodie ne se confine pas dans la quinte modale; elle parcourt souvent la quarte complémentaire, transportée au grave, s'arrêtant sur la dominante inférieure D (vv. 5, 9, 12), et descendant même un degré de plus à trois reprises (vv. 7, 10, 11). L'étendue entière de la cantilène embrasse un intervalle de neuvième, dont le milieu exact est occupé par la fondamentale (G).



Tout le dessin mélodique circule autour de cette corde centrale, qui marque non-seulement la fin des périodes, sauf la troisième (terminée par la dominante), mais encore la plupart des repos partiels de la phrase musicale (vv. 2, 6, 10, 16, 17, 18, 19).

b) De même qu'en dorien, la mèse (a) établit une relation harmonique entre les divers éléments de la mélopée. Unie par la consonance de quarte ou de quinte à la dominante (d, D), elle consonne également avec les trois cordes neutres, E sa quarte inférieure, F sa tierce grave, c sa tierce aiguë.

Trois fois la mèse figure à la fin d'un membre mélodique (vv. 7, 11, 13), et toujours comme tierce de l'harmonie lydienne (F a c). Cette dernière triade tient une large place dans la mélopée de l'iastien relâché, où elle est constamment mise en opposition avec l'accord modal (G ♮ d).

c) La quinte de l'accord lydien (c, C) nous ramène à la fondamentale iastienne par la consonance parfaite c — G, C — G,

contenant virtuellement la triade C E G, trait d'union entre les deux harmonies opposées. Aussi voyons-nous c employé comme son réitératif. (vv. 14, 15).

d) Au point de vue moderne, l'iastien relâché peut se définir en quelques mots : *c'est un mode majeur commençant et finissant, non pas sur la tonique, mais sur la dominante.*



II. CHANSON (fragment de scolie ?) découverte à Tralles[1] (Asie mineure).



Le dernier son (E) est en dehors du contexte mélodique; il ne se produit à aucun autre endroit du chant. La vraie conclusion harmonique a lieu sur G, répété trois fois à la pénultième mesure. La chute de tierce, en *portamento*, à la fin de l'air, doit être comprise comme une sorte de pointe musicale, propre peut-être aux chansons d'un contenu humoristique[2]. Ou bien, n'avons-nous devant les yeux que le début du morceau ?

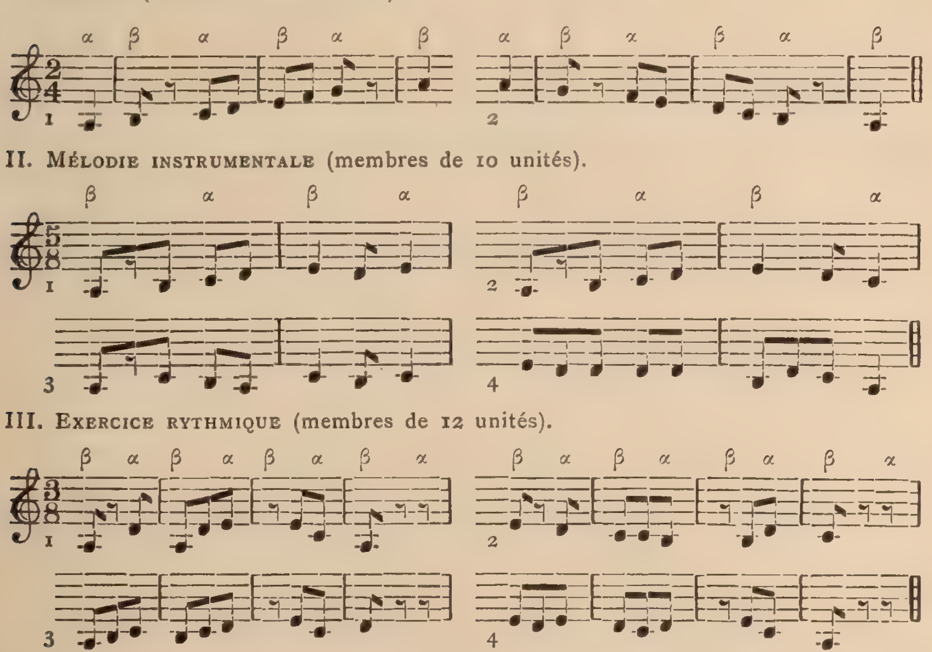
[1] Ci-dessus, p. 33, note 2. — Cette gracieuse cantilène est notée originairement dans le ton dit iastien ou phrygien grave (voir pp. 27-29), répondant à notre échelle armée de deux dièses. Nous la transcrivons ici, comme les autres restes musicaux de l'antiquité, dans l'échelle sans dièse ni bémol. La succession mélodique n'offre aucune incertitude. Il en est un peu différemment de la rythmopée, dont toutes les difficultés ne sont pas encore résolues. Nous suivons la version rythmique de M. Th. Reinach, la plus récente et, selon nous, la meilleure. Voir la note A de l'appendice, où nous reproduirons dans leur notation originale les nombreux fragments de musique grecque découverts pendant la publication de ce livre.

[2] De semblables cadences métaboliques terminent la mélodie de quelques anciennes chansons burlesques de la Flandre. Exemple : *Jan broeder vrijt een meisje zoet*, dans Willems, *Oude vlaemsche liederen*, Gand, 1848, p. 480.

Ici également le mode iastien s'accuse nettement par la prépondérance des sons de l'accord modal (G ♮ d). Malgré la brièveté extrême de la cantilène et son parcours restreint vers le haut (il n'atteint pas le 6e degré de l'octave modale), le retour persistant de la dominante aiguë (d) indique clairement l'*iastien normal*[1]. La plus importante des harmonies secondaires du mode (F a c) fournit à la mélodie la terminaison de ses deux membres intermédiaires (vv. 2 et 3).

§ 30. Bien que la troisième des harmonies principales de la citharodie, l'*Æolis* ou *hypodorienne*, y fût d'un usage très fréquent[2], nous avons la malchance de ne pas la rencontrer parmi les morceaux de chant qui ont appartenu à ce genre de musique. En revanche, trois des cinq petites pièces instrumentales sont du mode éolien. Il en est de même du début de l'ode chorale de Pindare, que nous mettrons en parallèle avec ces fragments, au point de vue de la structure musicale.

I. Prélude (membres de 12 unités).



[1] Le début se reproduit note par note dans l'antienne *Hosanna filio David*, du VIIe mode ecclésiastique.

[2] Aristote l'appelle *la plus citharodique de toutes les harmonies* (*κιθαρῳδικωτάτη τῶν ἁρμονιῶν*) dans son 48e problème musical.

a) Le prélude (I) se compose uniquement de l'échelle rythmée du mode, d'abord ascendante, puis descendante. Les deux numéros suivants se renferment strictement dans la quinte éolienne (e d c♮ a). Outre les terminaisons réalisées par la fondamentale (a), presque tous les arrêts de la mélodie ont lieu sur un des sons de la triade éolienne : (a c e).

b) Un seul son étranger à cet accord, d, se produit comme note de répercussion (II, 4) et de repos momentané (III, 3); c'est manifestement le degré conjonctif de l'échelle éolienne. En consonance parfaite de quarte avec la mèse (non plus ici un son neutre, mais la tonique), d est également en rapport consonant avec trois autres sons étrangers à l'accord modal : ♮ est sa tierce mineure grave, f sa tierce mineure aiguë, g sa quarte aiguë.

c) Ces deux derniers degrés, le 6[e] et le 7[e] de l'octave éolienne ascendante, ont été complètement laissés de côté par l'auteur des n[os] II et III. Nous rencontrerons dans le chant pindarique l'un d'eux, employé au grave comme sous-fondamentale (G).



IV. Début de la 1[e] Pythique.

1 Χρυ-σέ-α φόρ-μιγξ, Ἀ-πόλ-λω-νος καὶ ἰ-ο-πλο-κά-μων
Gold-ne Phorminx, Phoe-bos' und Schwarzlock-i-ger Mu-sen Be-sitz,

2 σύν-δι-κον Μοι-σᾶν κτέ-α-νον, τᾶς ἀ-κού-ει μὲν βά-σις
köst-lich Kleinod! des-sen Ge-kläng horcht der Festschritt, wel-cher den

ἀγ-λα-ΐ-ας ἀρ-χά·
fröh-li-chen Tanz an-hebt,

3 πεί-θον-ται δ' ἀ-οι-δοὶ σά-μα-σιν,
dess' Tact-zei-chen lauscht manch Sän-ger-ohr,



Voici les principales observations que suggère la comparaison de ce chant avec les deux numéros qui précèdent.

a) En ce qui concerne l'étendue et l'emplacement du dessin mélodique, il y a analogie, sinon identité. La cantilène se meut dans les limites de la quinte modale. Deux fois seulement elle descend d'un degré au-dessous du son final (vv. 4 et 5), ce qui est conforme à la pratique des Anciens (p. 13). A l'aigu, la

[1] La version allemande est de Tycho-Mommsen (Leipzig, 1852). La mélodie donnée par Kircher ne comprend pas le dernier vers de la strophe. La notation correspond au système conjoint du ton lydien (♭♭) :

g g f e♭ d
Χρυ - σέ - α φόρ - μιγξ, etc.

A supposer que nous ayons là une copie fidèle du chant original, l'ode à Hiéron de Syracuse aurait donc été composée pour la voix androgyne de *contralto* ou *haute-contre*, et exécutée (comme à Samos les chœurs d'Ibycus) par des jeunes garçons attachés au service particulier du potentat. Le texte du poème (vv. 97-98) est favorable à cette hypothèse. Cf. *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 651. Relativement à notre transcription du mètre dactylo-trochaïque, une seule observation suffira ici. Au lieu de traduire les trochées par $\frac{3}{4}$ ♩. ♪ |, ainsi que nous le faisions autrefois, d'après J. H. H. Schmidt, nous leur restituons leur valeur exacte (𝅗𝅥 ³ ♩). Le mélange continuel de cette formule avec le spondée (₵ 𝅗𝅥 ³ ♩ ⋮ ♩ ♩) n'est bizarre que par rapport à nos habitudes graphiques. En définitive, *c'est ainsi que tout le monde chante d'instinct le rythme* (₵ ♩. ♪ ♩ ♩), *lorsque l'accompagnement ne décompose pas les temps* (𝅗𝅥 𝅗𝅥) *en durées plus petites*. La différence entre les deux formules n'est que d'*un douzième de blanche.*

dominante n'est dépassée nulle part; le 6e degré ascendant de l'octave éolienne (f) ne se montre pas plus ici que dans les deux dernières pièces instrumentales. Le parcours total du chant n'est donc que d'une sixte, et le second demi-ton de l'échelle diatonique (ef) disparaît.

Quinte modale.
e d c♮ a G
Finale.

b) La contexture harmonique ne présente pas davantage des différences importantes. Nous constatons dans le chant choral plus de variété, ce qui s'explique par son développement. Les sons de la triade modale (a c e) occupent une grande partie du morceau, sans dominer exclusivement. Les deux périodes ont leur cadence finale sur la tonique (vv. 2, 5); par contre leurs trois membres antérieurs s'arrêtent sur si♮, 2e degré ascendant de l'octave modale (vv. 1, 3, 4).

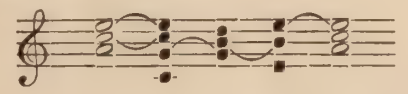
c) Nous voyons apparaître le si♮ en deux relations harmoniques. Tantôt il dépend de la dominante (e), avec laquelle il est en consonance parfaite; tantôt il se fait reconnaître comme tierce de la triade iastienne (G ♮ d). Cet accord, formé des trois degrés secondaires de la mélopée éolienne (f étant laissé de côté), et rattaché à la consonance modale par l'intermédiaire de d, quarte de la tonique (ci-dessus p. 48*b*), est l'élément de contraste, mis en opposition avec l'élément fondamental du mode.

d) Remarquons encore que la médiante éolienne (c), le son le plus fréquent de toute la cantilène, prend par moments le caractère d'une tonique. Tout le 3e vers et le début du 4e forment une métabole passagère au majeur parallèle, modulation que nous avons constatée également dans le mineur dorien (ci-dessus p. 40-41*a*).

e) Un examen attentif de la mélodie pindarique n'a révélé aucune singularité qui puisse nous porter à la croire fabriquée au XVIIe siècle. Jusqu'à preuve du contraire, nous la tiendrons donc pour un document authentique de l'art gréco-romain, et nous l'utiliserons comme tel, sans préjuger toutefois la légitimité de son attribution à Pindare lui-même.

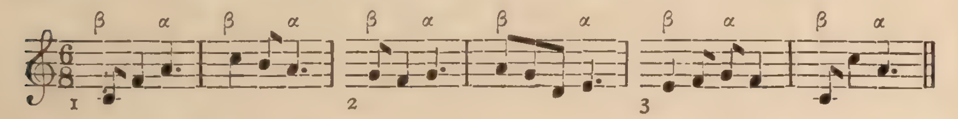
f) Résumant l'analyse des quatre spécimens musicaux qui précèdent, nous définirons le *mode éolien : un système de sons*

mélodiquement identique à notre gamme mineure descendante, et harmoniquement constitué par trois accords posés sur la tonique, sur le 3e degré, sur le 7e, auxquels vient se joindre un accord sans tierce sur la dominante.



Le 6e degré, f, — ceci est à retenir, — ne figure dans aucun des accords essentiels du mode, ce qui rend impossible toute relation de triton[1], et donne à la mélopée éolienne une douceur inconnue aux autres modes conservés en notation grecque.

§ 31. Il nous faut encore reproduire et analyser deux courts exemples de musique instrumentale. Le premier est une mélodie minuscule, la plus jolie, sans contredit, que l'antiquité nous ait léguée : piquante par ses bizarreries de rythme et de modalité.



Dès le début l'émission successive des sons de la triade lydienne (F a c) ne laisse pas le moindre doute sur la modalité. D'autre part la terminaison de la phrase mélodique sur la médiante (a) indique clairement quelle variété du lydien nous avons devant les yeux. C'est l'*hypolydien intense* décrit plus haut (p. 15).

Le parcours de la cantilène embrasse l'octave lydienne en entier (c — C). Quant à la structure harmonique, elle est aussi transparente que possible. Tout le dessin mélodique s'enroule autour de l'accord modal (F a c) et de l'accord de la dominante (C E G); la modalité lydienne révèle par là ses attaches avec l'art des Européens modernes. Certainement elle comportait d'autres harmonies accessoires, ce que l'extrême brièveté du morceau ne donne pas lieu à vérifier. Bornons-nous à faire remarquer qu'ici, comme en éolien, la mèse (a) fait partie de la triade modale.

[1] Ceci s'explique par la genèse du système musical (voir ci-dessus p. 5). Fa est le dernier terme à gauche de la série des quintes dont est tirée l'échelle diatonique sans dièse ni bémol. Son élimination entraîne celle du triton (fa si), de la fausse quinte (si fa) et d'un des deux demi-tons (mi fa).

La présence de cette petite mélodie parmi des exercices de cithare est assez inattendue. D'après tout ce que nous savons, le lydien intense était un mode plaintif ou langoureux, propre aux instruments à vent. On peut supposer que nous avons là un chant universellement connu et aimé au IIe et au IIIe siècle, un air populaire ajouté en guise de délassement pour l'élève[1], comme les motifs d'opéra ou d'opérette que l'on intercale dans certaines méthodes élémentaires de piano.

§ 32. Notre dernier fragment noté consiste en une succession mélodique de 24 sons, renfermée dans un intervalle de quarte, et divisée en 6 sections égales, commençant toutes par a, et finissant, les deux premières par d, la 3e et la 4e par c, les deux dernières par ♮.

a♮cd — ac♮d — ad♮c — a♮dc — acd♮ — adc♮.

A deux endroits du document nous trouvons cette suite de sons, mesurée chaque fois d'une manière différente.



L'ordonnance en quelque sorte mécanique des sons, l'indétermination modale, l'adaptation de deux rythmes opposés à un même dessin, tout se réunit pour nous démontrer que ce ne sont pas là des mélodies proprement dites, mais des exercices de cithare. De plus l'usage exclusif de *quatre* cordes nous induit à y voir deux études élémentaires pour la main gauche, destinées à préparer le disciple à la pratique du *psalmos*[2]. Enfin le déplacement systématique des accents de la mesure indique le but technique du double exercice : égaliser la force des doigts de la main gauche. Sans doute chacune des deux formules devait se

[1] Il se trouve tout à la fin du MS. anonyme avec la simple suscription χῶλον ἑξάσημον.

[2] Le petit doigt restait au repos dans ce mode d'attaque. *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 254.

répéter un nombre de fois indéterminé, soit sur les mêmes cordes, soit, ce qui me paraît le plus probable, en montant degré par degré.

En définitive cet assemblage de sons ne nous apprend rien qui se rapporte à l'objet de notre travail[1].

§ 33. Concluons. Des *onze* modes et variétés modales appartenant à la musique gréco-romaine (7 formes normales, 2 relâchées, 2 intenses), nous en avons trouvé *cinq* parmi les documents en notation grecque.

Éolien, 3 petites pièces instrumentales (p. 47), 1re pythique (p. 48).
Iastien normal, chanson, (p. 46).
Iastien relâché, hymne à Némésis (p. 43).
Iastien intense, }
Hypolydien normal, } pas d'exemples.
Hypolydien relâché, }
Hypolydien intense, air instrumental (p. 51).
Dorien, hymne à Hélios, à la Muse (pp. 39, 42).
Phrygien, }
Lydien, } pas d'exemples.
Mixolydien, }

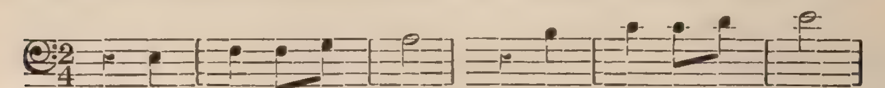
La facture musicale de tous ces vieux débris mélodiques concorde d'une manière frappante avec les théories aristoxéniennes, avec les informations d'Aristote et autres écrivains antiques. On est donc fondé à croire que *la même concordance existait pour les six formes modales non représentées dans les restes notés.*

§ 34. Un fait assez singulier, c'est qu'aucun des morceaux conservés en notation antique ne renferme nulle part une altération de l'échelle tonale. A la vérité nous savons qu'à la période primitive de l'art grec les changements accidentels de ton étaient inconnus dans tous les genres de musique vocale[2].

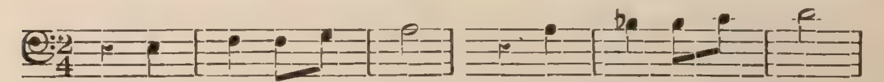
[1] Nous avons reproduit ici les deux passages, parce que Westphal veut y voir une vraie mélodie, un spécimen du mode mixolydien. Déjà en 1875 nous avons combattu l'opinion du génial initiateur. *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 146.

[2] « Autrefois c'étaient des hommes libres qui chantaient dans les chœurs. Comme il « était difficile de faire chanter beaucoup de personnes à la façon des artistes, on leur « faisait exécuter des mélodies conçues dans un seul ton (et un seul mode), car il est « plus facile à un soliste de faire de nombreuses métaboles qu'à plusieurs exécutants. » Aristote, 15e probl. mus., Cf. *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 341, note 2. — Le *Trimélès* du vieux Sacadas (ci-dessus, p. 21) resta donc une œuvre isolée, si toutefois l'anecdote recueillie par Plutarque n'est pas une simple légende créée autour du mot *trimélès*.

Mais nous savons aussi que, dès la période classique, les chants accompagnés à la cithare contenaient des métaboles de ton et de mesure[1]. Et précisément à l'époque de Mésomède, Ptolémée décrit comme universellement connue la modulation à la quinte grave ou à la quarte aiguë. « Quand, » dit-il, « le *mélos*, ayant « monté jusqu'à la mèse, ne procède pas, comme d'habitude, au « tétracorde disjoint, faisant quinte avec le tétracorde moyen,



« mais que, suivant une autre voie, il se resserre dans le tétra- « corde conjoint avec la mèse, de manière à produire avec les « sons au-dessous de la mèse, non pas la quinte, mais la quarte,



« alors il se produit dans la sensation un changement et une « surprise, à cause de l'inattendu[2]... »

Malgré les témoignages concordants et précis des auteurs, la lecture des hymnes à Némésis, à Hélios et à la Muse nous prouve irréfragablement que même la simple modulation par si♭ et si♮ n'était pas commune dans les chants citharodiques du IIe et du IIIe siècle, du moins quand ils appartenaient au mode dorien ou à l'iastien. En était-il différemment dans les autres modes? Nous nous dispenserons de faire des conjectures à cet égard.

Section III. — *La citharodie après Marc-Aurèle.*

§ 35. Le IIIe siècle inaugure la crise suprême du paganisme, et voit le rapide déclin de la haute civilisation gréco-romaine. Seule parmi tous les arts, la musique continue à être étudiée et cultivée avec ardeur. La plupart des écrits musicaux que l'antiquité nous a

[1] « Dans son ensemble la citharodie de l'école de Terpandre garda sa simplicité « jusqu'au temps de Phrynis (v. 446 av. J. C.). Il n'était pas permis à cette époque « primitive de composer des chants *comme ceux d'aujourd'hui*, ni de changer les har- « monies et les rythmes. Chaque nome conservait son propre mode d'accord. » Héraclide du Pont (d'après Glaucus de Rhegium) dans *la Musique* de Plutarque, ch. 6. Cf. *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 315.

[2] Ptolémée, *Harmon.*, L. II, ch. 6. Cf. *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 347, note 3.

légués ont été rédigés entre le règne de Marc-Aurèle et celui de Constantin[1]. La pratique du chant et du jeu des instruments semble être devenue presque générale alors dans les classes aisées de la population romaine[2].

§ 36. Au IVe siècle nous constatons un appauvrissement marqué de la culture musicale. Il est en relation directe avec l'usage décroissant de la langue grecque à Rome depuis la dernière moitié du siècle précédent[3], et devient manifeste après la translation du siège de l'empire à Byzance (330). Rome cessa dès lors d'être le centre politique et intellectuel du monde antique; elle ne fut plus que la capitale de l'Occident. A la suite de la cour et de l'élite de la société, les nombreux maîtres de musique originaires des pays helléniques quittèrent l'Italie; les compagnies d'artistes dionysiaques visitèrent de moins en moins nos contrées. Il en fut de la langue grecque à cette époque comme de l'italienne à la nôtre; elle perdit sa qualité d'idiome universel de la musique vocale. A partir de 350 les peuples de l'Italie, de l'Espagne, de la Gaule et de la Germanie romaine ne chantèrent plus qu'en latin, et le répertoire de leurs citharèdes, artistes ou amateurs, consista principalement en poésies empruntées à la lyrique romaine du siècle d'Auguste ou à la littérature contemporaine. Probablement il s'y mêla mainte chanson d'origine vulgaire. D'autre part la notation musicale au moyen des lettres de l'alphabet grec, généralement comprise encore sous Constantin[4], tomba peu après en désuétude, tant en Orient qu'en Occident[5], de sorte que la transmission des œuvres musicales ne se fit plus que de maître

[1] Aristide Quintilien, Porphyre, Alypius, Bacchius le vieux.

[2] *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 618. L'encyclopédie musicale d'Aristide Quintilien a été écrite à une époque où rien ne faisait prévoir une décadence prochaine des études musicales. On remarquera les paroles (p. 75) : « Or quand un pareil amour de la musique aura « grandi parmi nous, car il convient de présager le bien » etc.

[3] Depuis le premier siècle de notre ère jusqu'au milieu du troisième, Rome fut une ville bilingue, et le grec y était alors apparemment la langue de la liturgie chrétienne. Les épitaphes des papes jusqu'à Gaius (283-296) sont grecques, une seule exceptée, celle de saint Corneille (251-253).

[4] Bacchius s'en sert, sans aucune explication, pour démontrer la théorie musicale.

[5] Gaudence, écrivain du Ve siècle, n'attribue l'usage des notes qu'aux générations antérieures (Meib., p. 20). Saint Augustin, qui parle si souvent de musique, ne fait nulle part allusion à l'existence d'une écriture des sons.

à disciple, et à l'aide de la seule mémoire. Enfin tout nous porte à supposer vers cette même époque une décadence sensible dans la technique instrumentale et particulièrement dans l'art hellénique de l'accompagnement[1].

Cet abaissement universel du niveau musical n'empêcha pas les Romains de se livrer avec plus d'entrain que jamais à l'exercice du chant et des instruments. Vers 370 Ammien Marcellin, le biographe de l'empereur Julien, se plaint en termes acerbes de voir les citoyens de Rome délaisser entièrement les sérieuses occupations de l'esprit pour leur passe-temps favori. « Le peu de « maisons, » dit-il, « où le culte de l'intelligence était naguère en « honneur, sont envahies par le goût des plaisirs... On n'y entend « que des chants et, dans tous les coins, des tintements de cordes. « Au lieu de philosophes on n'y rencontre que des chanteurs, et « les professeurs d'éloquence ont cédé la place aux maîtres des « arts d'agrément[2]. »

§ 37. Au moment où s'écrivaient ces lignes, la majorité de la population des villes avait déjà embrassé le christianisme, devenu depuis un demi-siècle la religion des empereurs; mais en adoptant le nouveau culte, elle avait gardé son ancienne manière de vivre et ses distractions aimées. Sur le terrain de la vie sociale, chrétiens et païens vécurent en relations pacifiques, et même en bonne intelligence, tant que le polythéisme gréco-romain conserva des adhérents[3]. La société chrétienne de Rome, telle que nous la fait entrevoir, aux environs de 400, la correspondance de saint Jérôme, n'est rien moins qu'intolérante et ses mœurs ne sont nullement austères.

De même que l'historien païen, le grand évêque de Milan saint Ambroise s'élève avec force contre la mélomanie effrénée

[1] Saint Ambroise ne comprend plus le sens des expressions techniques *foris canere*, *intus canere*. *In Ps. I præf.* (éd. bénéd., t. I, p. 742). Cependant au VI[e] siècle Venance Fortunat semble encore connaître le jeu à deux mains sur la cithare.

Orpheus orditas moveret dum pollice chordas,
Verbaque percusso pectine fila darent,
Mox resonante lyra tetigit dulcedine silvas,
Ad citharae cantus traxit amore feras.

Carm. L. VII, I.

[2] *Mus. de l'ant.*, t. II. p. 620.

[3] Gaston Boissier, *La fin du paganisme*, passim.

de ses contemporains. Mais ses censures ne visent en général que les genres de musique liés aux rites et aux institutions du paganisme, ce qui est surtout le cas pour les concerts d'instruments à vent[1]. Quant au chant accompagné d'un instrument à cordes, cette musique sans attaches directes avec le culte romain n'est blâmée qu'autant qu'elle s'applique à des poésies licencieuses, à des refrains d'orgie[2]. Pour les chrétiens lettrés du IVe et du Ve siècle, tout imprégnés de l'esprit antique et élevés dans les mêmes écoles que les païens, la récitation musicale des poètes lyriques au son de la cithare est un délassement distingué et digne de charmer les loisirs d'un homme grave, au même titre que la lecture des prosateurs classiques.

§ 38. Il y a plus : une des grandes lumières de l'Église, saint Augustin s'est occupé spécialement de cette classe de chants en qualité d'écrivain didactique[3]. Son traité *de Musica*, rédigé à Milan en 398, peu de temps avant son baptême, et resté malheureusement inachevé[4], se rapporte presque en entier à la poésie mondaine destinée au chant. Sauf un vers de saint Ambroise, un seul, tous les exemples non composés expressément sont pris à des auteurs païens.

La seule partie de l'ouvrage qui fut écrite ne traite que du rythme et des mètres lyriques; elle est conséquemment étrangère à notre sujet. Disons néanmoins que le IVe et le Ve livre renferment des renseignements pleins d'intérêt, et que l'on chercherait

[1] La *tibia* était l'instrument liturgique du paganisme gréco-romain et l'accompagnement obligé des spectacles, des jeux publics. *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 304. — « *Non illa theatralis incentiva luxuria nec aulicorum* (*auletarum?*) *concentus, sed plebis concordiam concinentes.* » *Exp. Evang. sec. Luc.*, *VIII*, 237 (Éd. bénéd., t. I, p. 1468).

[2] « Malheur à ceux qui saisissent la coupe de l'ivresse au matin, alors qu'ils devraient « apporter à Dieu leurs louanges. On chante des hymnes, et toi, chrétien, tu as la « cithare en mains? » S. Ambr. *De Elia et jejunio*, ch. 15, § 55 (Éd. bénéd., t. I, p. 552).

[3] Il avait appris la théorie musicale à l'école (*Conf.*, L. IV, ch. 16), sans doute dans Martianus Capella et Censorin, auquel il a emprunté la définition : *Musica est ars bene modulandi.* Très sensible dans sa jeunesse au charme de la mélodie (*Ib.* IX, 6), il se le reprocha plus tard (*Ib.* X, 23).

[4] « J'ai voulu (entreprendre) l'œuvre que vous désirez de moi, lorsque j'ai écrit six « livres rien que sur le rythme, et que, comptant sur des loisirs, je me disposais à en « écrire six autres, peut-être, sur le *mélos* (c'est-à-dire sur les règles de la succession « mélodique). Mais après que le fardeau des dignités ecclésiastiques m'eût été imposé, je « dus renoncer à ces occupations agréables. » *Ep.* 101, à Memorius.

vainement ailleurs, sur les syllabes longues de trois et de quatre brèves, sur les silences ou prolongations à l'intérieur du vers, sur la manière de mesurer certaines formes métriques très usuelles. Nous y apprenons, par exemple, que le second vers du distique élégiaque (le pseudo-pentamètre) comprend deux longues doubles[1] (deux blanches) :

Gen - ti - les no - stros in - ter ob - er - rat e - quos

que la strophe saphique, à la fin du IVe siècle, se traduisait par les suivantes valeurs de notes[2] :



§ 39. Cinquante ans plus tard, alors qu'il ne reste plus guère de païens dans les villes, sauf à Rome[4], la citharodie se maintient comme un art de bonne société, tandis que les autres genres de musique partagent aux yeux des chrétiens sérieux le discrédit attaché aux choses du théâtre. En 454 le patricien gaulois Sidoine Apollinaire, poète de talent et plus tard évêque de Clermont en Auvergne, loue Théodoric, le roi visigoth de Toulouse, de ne tolérer dans son palais « ni des orgues hydrauliques, ni des

[1] Livre IV, ch. 19.

[2] Ibid. ch. 18.

[3] Les deux mesures à $\frac{2}{4}$ n'ont que la durée d'une seule mesure à $\frac{6}{8}$ (𝅗𝅥 = ♩.).

[4] C'est dans la capitale de l'empire et dans les campagnes que le paganisme résista le plus longtemps. Les vieux aristocrates romains, restés le plus obstinément attachés au culte national, disparurent, emmenés en captivité par Totila, à la suite du siège de 546. Quant aux populations rurales, elles ne devinrent pas chrétiennes avant le VIIe siècle.

« compositions chorales étudiées sous la direction d'un musicien « de profession, ni des exhibitions de virtuoses instrumentistes « ou de chanteuses exotiques, mais de se complaire uniquement « à cette simple musique de chant et d'instruments à cordes qui « élève l'esprit en même temps qu'elle charme l'oreille[1]. » Ce curieux texte nous fait voir qu'aux derniers jours de l'empire d'Occident on pouvait encore entendre, même dans les provinces déjà envahies par les barbares, de grands morceaux d'ensemble, bien qu'ils dussent être appris et exécutés sans l'aide d'une notation musicale[2].

§ 40. Sous la domination des rois goths (493-552), si respectueuse pour toutes les formes de la civilisation antique, Rome possède encore des citharèdes renommés dont le talent se déploie dans les banquets, et que les rois franks établis en Gaule s'efforcent d'attirer à leur cour[3]. La poésie mélique de la Rome païenne, de même que la science musicale de l'antiquité, a son dernier représentant dans la personne de Boèce, une physionomie caractéristique de cette époque singulière. Auteur de traités théologiques, dans ses autres ouvrages il ignore si complètement le christianisme qu'on s'est demandé jusqu'à ces derniers temps si réellement il avait reçu le baptême[4]. Les nombreuses pièces de vers dont il a parsemé sa *Consolation philosophique* sont faites, comme les odes d'Horace, pour se chanter au son des cordes[5]. Et en effet, des moines lettrés et musiciens y ajoutèrent souvent des mélodies, au cours des tristes siècles qui suivirent[6].

[1] « Sic tamen quod *illic nec organa hydraulica sonant, nec sub phonasco vocalium* « (*artificum*) *concentus meditatum acroama simul intonat. Nullus ibi lyristes, choraules,* « *mesochorus, tympanistria, psaltria canit*; rege solum illis *fidibus* delinito, quibus non « minus mulcet virtus animum, quam cantus auditum. » *Ep. I* (Éd. Firm. Didot, p. 48).

[2] A Rome on exécutait encore des pantomimes avec des chœurs et un nombreux orchestre au temps de Cassiodore (500-530).

[3] Cassiodore. *Var.* II, 40, reproduite dans mes *Orig. du chant lit.*, p. 5.

[4] Voir Hermann Usener, *Ein Beitrag zur Geschichte Roms in ostgothischer Zeit.* Bonn, 1877. Cette intéressante brochure me paraît trancher définitivement la question, dans le sens affirmatif.

[5] *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 603, note 3.

[6] Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge :* Monuments, planche 1, *Versus Boetii :* a) *O stelliferi conditor orbis*, b) *Bella bis quinis*, notés en neumes primitifs. Ce dernier chant se retrouve, avec une mélodie d'un autre dessin, chez le Pseudo-Odon (Gerb. *Script.*, t. I, p. 270).

§ 41. Ce furent là les accents suprêmes de la muse gréco-romaine. Après la dépopulation presque totale de Rome[1] au commencement de 547 et l'établissement de la domination byzantine, la musique profane disparaît subitement pour plus de cinq siècles. Mais cette disparition soudaine n'est qu'une apparence trompeuse, résultat du manque complet de documents. Depuis l'écroulement final des restes de l'ancienne société romaine, à la date que nous venons d'énoncer, jusqu'à l'époque des croisades, il n'existe pas de littérature laïque en Occident, et l'Église, qui écrit et pense alors pour la chrétienté entière, ne s'occupe guère de la musique profane, sinon pour prohiber ce qu'elle considère, avec quelque raison, comme un vestige du paganisme. Aussi le peu que nous apprenons à cet égard pour la période comprise entre le milieu du VIe et le XIe siècle, nous est révélé par des décrets ecclésiastiques[2].

En réalité le chant rythmé associé au jeu d'un instrument, et souvent accompagné de danse, continua d'être cultivé sans interruption *par des musiciens de profession* dans les pays d'Occident autrefois soumis à la domination romaine. Bien que vivant sur un fonds immuable, très restreint apparemment, de motifs poétiques[3] et de thèmes musicaux, cet art séculier ne put demeurer stationnaire au milieu d'une société en voie de transformation constante. Tandis que le chant liturgique arriva dès la fin du VIIe siècle à son état définitif, et s'y maintint pour toute la suite des âges, le chant mondain se modifia peu à peu, en même temps que la société occidentale, délaissant d'abord la langue littéraire, avec sa métrique savante, pour le langage populaire et les vers accentués, plus tard abandonnant complètement le latin, devenu inintelligible aux masses, et adaptant aux idiomes romans et germaniques ce qui lui restait de rythmes antiques. A partir du Xe siècle son action sur l'art ecclésiastique se manifeste

[1] « Un chroniqueur écrit : *Post quam devastationem quadraginta aut amplius dies Roma fuit ita desolata, ut nemo ibi hominum, [nil] nisi bestiae morarentur.* Gregorovius, *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*, 4e éd., Stuttgard, 1886, t. I, p. 427.

[2] Pour les personnes qui s'occupent de ce sujet intéressant, nous réunissons dans la note B de l'appendice les textes de l'espèce que nous avons rencontrés au cours de nos lectures.

[3] Gaston Paris, *Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge.* Paris, 1892, p. 50.

par des innovations de grande portée. L'*Organum* d'Hucbald et de Guy d'Arezzo, cet embryon de la polyphonie moderne, est une imitation du grossier accompagnement qu'exécutaient sur leurs instruments à cordes les chanteurs populaires de l'époque carlovingienne[1]. Les mélodies et les rythmes des séquences ou proses, comme les ariettes des drames liturgiques, furent puisés à la même source.

Malgré les conditions misérables où les adeptes de l'art laïque eurent à vivre durant cette longue période d'obscurité, ils n'étaient pas aussi dépourvus de connaissances techniques qu'on se l'imagine de nos jours. Un moine du Xe siècle n'écrit-il pas ces lignes à coup sûr étonnantes : « Citharèdes, *tibicines* et autres instru-« mentistes, chanteurs et chanteuses mondaines *s'efforcent de* « *conformer aux règles de l'art* tout ce qui se chante, tout ce qui « se joue sur la cithare, à seule fin de délecter leurs auditeurs. Et « nous, à qui il est donné de prononcer les paroles de Dieu, nous « chanterions sans art, sans soin, les cantilènes sacrées[2] ? »

Poursuivre plus loin les traces de la musique profane n'entre pas dans notre programme. Il nous faut maintenant revenir sur nos pas pour nous acheminer directement vers le but du travail actuel.

[1] Sur l'*Organum* voir la note C de l'appendice.

[2] « Citharoedi et tibicines et reliqui musicorum vasa ferentes, vel etiam cantores et « cantatrices saeculares omni student conatu, quod canitur sive citharizatur, ad delec-« tandos audientes artis ratione temperare. Nos vero qui meruimus verba majestatis in « os sumere, nosne sine arte et negligenter proferimus cantica sanctitatis? » *Commemoratio de tonis et psalmis modulandis*, dans Gerbert, *Scriptores*, t. I, p. 213. C'est la seule édition (bien fautive, hélas!) d'un écrit des plus précieux pour l'histoire du chant liturgique : il est antérieur au déplacement de la dominante du IIIe mode ecclésiastique. Les nombreux exemples d'antiennes et de cantilènes psalmodiques ont la notation pseudo-hucbaldienne de l'*Enchiriadis* (*ib.*, 152-212).

CHAPITRE III.

L'HYMNODIE DE L'ÉGLISE LATINE.

Section I. — *Ses commencements, sa forme littéraire.*

§ 42. Au sortir d'une longue période de persécutions sanglantes, le christianisme obtint tout à coup sa charte d'affranchissement par l'Édit de Milan (313). D'un culte en quelque sorte clandestin, toujours en butte aux rigueurs du pouvoir, et se recrutant en grande partie parmi les petites gens, la religion chrétienne acquit du jour au lendemain la prépondérance politique et vit bientôt arriver à elle les classes supérieures de la société. Ni les déchirements funestes amenés par la redoutable hérésie d'Arius, ni la réaction païenne tentée par Julien (361-363) ne furent capables d'arrêter ses progrès. Pleinement rassurée dès lors sur son avenir, l'Église put songer enfin à organiser d'une manière stable son culte public, à fixer les formes de toutes les parties de la liturgie. C'est à ce moment que commence pour nous l'histoire du recueil des chants conservés jusqu'aujourd'hui dans l'office de l'Église latine.

§ 43. Parmi les divers genres de morceaux dont se forma plus tard l'Antiphonaire romain, aucun ne nous est connu par des documents littéraires aussi anciens que l'*hymnodie strophique;* au point de vue musical, elle fait la transition entre la mélopée vocale de l'antiquité et le chant liturgique proprement dit. Voici comment elle naquit.

On a vu plus haut quelle fut, au temps des empereurs, la passion de la population romaine pour la musique. Dans les pays

d'Orient, ce penchant était encore plus marqué ; on allait jusqu'à graver des chansons, avec leur mélodie, sur des monuments funèbres. Les hérésiarques exploitant les goûts artistiques de la multitude, comme un moyen de propagande, composaient des chants dogmatiques qu'ils adaptaient à des mélodies profanes. Ainsi fit Arius dans sa *Thalie*, où il ne craignit pas de reproduire les formes musicales du poète ionien Sotadès, décrié, même parmi les païens, pour la lascivité de ses chants[1]. Ainsi avaient déjà fait dès l'époque de Marc-Aurèle, mais apparemment avec plus de retenue, le gnostique Bardesane d'Édesse et son fils Harmonius, dont les cantilènes avaient conservé au IVe siècle un charme irrésistible pour les populations de la Syrie, si ouvertes à toutes les impressions des sens. Les évêques orthodoxes se résolurent à combattre l'hérésie par ses propres armes. Saint Éphrem (320-379) réussit à détourner ses compatriotes des chants d'Harmonius, en écrivant des hymnes en langue syriaque sur les mêmes mélodies[2]. Son contemporain Grégoire de Nazianze (329-389) composa ses cantiques pour répondre aux psaumes hétérodoxes des Apollinaristes[3].

§ 44. L'hymnodie latine eut une origine analogue. Ce fut le grand défenseur de la foi catholique en Occident, l'évêque de Poitiers, saint Hilaire († 367), qui fit les premiers chants de cette espèce[4], après son retour de l'Asie, où il avait passé quatre années (356-360), exilé par l'empereur hérétique Constance. Trois de ses hymnes ont été retrouvées de nos jours[5]; elles ont la forme

[1] S. Athanase, *Or. I contra Arianos* (éd. des Bénéd., Paris, 1698, t. I, p. 408 et suiv.). Le mètre auquel Sotadès a laissé son nom est l'*ionique majeur*. Cf. *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 124. Mais il est à remarquer que le début de *Thalie*, inséré dans le texte de saint Athanase, n'est pas en vers métriques. La ressemblance ne pouvait donc porter que sur la mélodie.

[2] T. J. Lamy, *S. Ephraem Syri Hymni et Sermones*. Malines, 1889, t. III, *Proleg.*, p. 11, § 4. — « Et quoniam tunc Harmonius Bardisanus, quaedam cantica componens et « impietatem melodicae suavitate permiscens, illiciebat audientes et capiebat in peste : « iste (Ephrem), *sumens inde concentus*, pietatem cantilenae permiscuit et audientibus « suave nimis et utile medicamen apposuit, » etc. Cassiod., *Hist. eccl. trip.*, VIII, 6 (éd. Garet, p. 304).

[3] Bouvy, *le Rythme tonique dans l'hymnographie grecque*. Nimes, 1886, p. 56.

[4] Hilarius autem Gallus, episcopus Pictaviensis, eloquentia conspicuus, hymnorum carmine floruit primus. Isid. Hispal., *Off. eccl.*, I, 6.

[5] Gamurrini, *S. Hilarii Tractatus de Mysteriis et Hymni*. Rome, 1887, Cuggiani. Toutes les hymnes que l'on attribuait autrefois à saint Hilaire, et que Daniel a recueillies

strophique. La première, en strophes alphabétiques (*Ante saecula*), combat les doctrines ariennes; la deuxième (*Fefellit sacrum Verbum*) est mise dans la bouche d'une païenne récemment convertie au christianisme[1]; la troisième (*Adae cernis gloriam*) porte la suscription *In Satanam*. De même que les hymnes grecques antérieures à Constantin[2], celles de saint Hilaire ne sont pas écrites en vers, métriques ou accentués, mais dans une sorte de prose poétique. Les strophes se composent d'un nombre égal de lignes ou de membres rythmiques (6 dans le premier morceau et le troisième, 4 dans le deuxième); les lignes correspondantes de chaque strophe contiennent un même nombre de temps forts (*ictus*) qui frappent des syllabes accentuées.

Trois *ictus* au 1er et au 4e vers, deux *ictus* aux autres :

Ante saecula qui manens,
semperque nate,
semper ut est Pater;
namque te sine quomodo
dici, ni pater est,
quod pater sit potest?

Credens te populus rogat
hymnorum resonans
mitis ut audias
voces, quas tibi concinit
aetas omnigena
sancti gregis tui.

(1re et 3e strophes de l'hymne contre les Ariens.)

Quatre *ictus* à tous les vers; chaque distique forme une espèce de tétramètre trochaïque accentué :

Hostis fallax saeculorum
et dirae mortis artifex,
jam consiliis toto in orbe
viperinis consitis,
nihil ad salutem praestare
spei humanae existimat.

Gaudet aris, gaudet templis,
gaudet sanie victimae,
gaudet falsis, gaudet stupris,
gaudet belli sanguine,
gaudet caeli conditorem
ignorari a gentibus.

(2e et 3e strophes de l'hymne *in Satanam*.)

dans son *Thesaurus hymnologicus* (Halle, 5 vol. 1841-1856), sont apocryphes. Il en est de même de celles qui s'y trouvent sous le nom du pape Damase.

1 Peut-être est-ce une communauté entière de néophytes que le poète fait parler. Au milieu du IVe siècle le centre de la Gaule était loin d'être entièrement christianisé, et les conversions collectives devaient être fréquentes. Gamurrini dénie à saint Hilaire la paternité de cette hymne, sans raison suffisante, selon moi.

2 Hymne de Clément d'Alexandrie; cantique des Vierges (*Parthenion*) de saint Méthode († 312) etc. dans l'*Anthologia graeca carminum christianorum* de W. Christ et Paranikas. Leipzig, Teubner, 1871, pp. 37, 33.

Trois ictus au 1er vers, deux aux suivants.

Quantis fidelis spebus	*Renata sum, o vitae*
Christum credidi,	*laetae exordia!*
in se qui natus me	*novis quae vivo*
per carnem suscepit.	*christiana legibus.*

(11e et 12e strophes de la deuxième hymne.)

Composées pour la communauté chrétienne de Poitiers[1], les hymnes de saint Hilaire n'ont pas pénétré dans l'usage liturgique de l'Église d'Occident, et disparurent de bonne heure[2], ce qui peut tenir d'une part à leur phraséologie parfois abstruse, d'autre part à leur rythme raboteux, où respire toute l'indocilité du tempérament gaulois.

§ 45. Le véritable fondateur de l'hymnodie, et du chant de l'Église latine en général, fut saint Ambroise, que l'on pourrait appeler le Terpandre de la chrétienté occidentale. Profondément convaincu de la puissance surnaturelle de l'art des sons, qu'il a célébrée avec les accents d'un poète lyrique[3], et connaissant l'action de la mélodie sur le sentiment humain[4], le grand évêque de Milan s'est servi du chant religieux comme de l'antidote le plus efficace contre le poison de l'hérésie. Lui-même s'en explique dans un de ses écrits. « D'aucuns prétendent », dit-il, « que j'ai « fasciné le peuple par le charme mélodique de mes hymnes. « Assurément je ne m'en défendrai pas. Il y a là, je l'avoue, un

[1] Voir ci-dessus la 3e strophe de l'hymne *contra Arianos.*

[2] Il en est fait mention dans le canon 13 du concile de Tolède, tenu en 633 : « De « hymnis canendis.... quia nonnulli hymni humano studio... compositi esse noscuntur, « sicut hi quos beatissimi doctores Hilarius atque Ambrosius ediderunt,... ita et hymnos « in laude Dei compositos nullus vestrum ulterius improbet, sed pari modo Gallia, « Hispaniaque celebret, » etc. Labbé, *SS. Concilia*, t. V, p. 1709.

[3] « Laudant angeli Dominum, psallunt ei potestates caelorum, et ante ipsum initium « mundi cherubim et seraphim cum suavitate canorae vocis suae dicunt : *Sanctus,* « *Sanctus, Sanctus*.... Ipsum axem caeli fert expressior sermo cum quadam perpetui « concentus suavitate versari, ut sonus ejus extremis terrarum partibus audiretur, ubi « sunt quaedam secreta naturae.... Ferae ipsae atque aves loci amoenioris aut modula- « tioris vocis delectione mulcentur. » *In ps. I Enarr. praef.* (éd. bénéd., t. I, p. 738). — C'est le pendant chrétien du début de la 1re pythique.

[4] « Quae enim bene tenemus, cantare consuevimus; et quae cantantur, melius nostris « adhaerent sensibus.... Ideoque ut expelleretur et eliminaretur oblivio a domo sancta « sua, cantatores sibi fecit verus Salomon.... quorum cantu nequam spiritus fugaretur. » *In ps.* CXVIII *Expos.*, *Serm.* VII, 25, 26 (éd. bénéd., t. I, p. 1052).

« charme de grande puissance. Quoi de plus puissant que la « confession de la Trinité, renouvelée chaque jour par la bouche « du peuple entier[1] ? »

L'effet prodigieux des hymnes de saint Ambroise sur la génération contemporaine et les suivantes est abondamment attesté. On sait par une des pages les plus touchantes des *Confessions* de saint Augustin[2], et par maint autre passage de ses œuvres, quelle trace profonde les cantilènes de l'Église de Milan laissèrent dans cette âme enthousiaste et tendre. Cent ans plus tard Cassiodore les cite à chaque moment. L'hymnodie ambrosienne éveilla le lyrisme chrétien en Occident et y suscita une littérature qui eut à ses débuts un poète éminent, Prudence, puis quelques talents de second ordre, Sedulius au Ve siècle, Ennodius et Venance Fortunat au VIe; après eux vint la foule, anonyme en grande partie, des imitateurs insipides.

§ 46. Parmi les hymnes ambrosiennes conservées jusqu'à ce jour, six sont expressément attribuées au saint évêque par des témoins irrécusables : *Deus creator omnium*, *Jam surgit hora tertia*, *Aeterne rerum conditor*, *Veni redemptor gentium*, *Illuxit orbi jam dies*, *Bis ternas horas explicans*[3]. Des raisons internes rendent en outre fort probable l'authenticité de quatre autres : *O lux beata Trinitas*, *Hic est dies verus Dei*, *Splendor paternae gloriae*, *Aeterna Christi munera*.

§ 47. Si par le contenu du texte, ces chants n'ont rien de commun avec la poésie mélique de l'antiquité païenne, ils s'y rattachent directement par leurs formes métriques et musicales.

[1] « Hymnorum quoque meorum carminibus deceptum populum ferunt. Plane nec « hoc abnuo. Grande carmen istud est, quo nihil potentius. Quid enim potentius quam « confessio Trinitatis, quae quotidie totius populi ore celebratur ? » *Ep.* 21, *Sermo contra Auxentium*, 34 (éd. bénéd., t. II, p. 873). Il y a là un jeu de mots sur *carmen*, qui signifie à la fois *chant* et *formule magique*.

[2] « Quantum flevi in hymnis et canticis tuis, suave sonantis Ecclesiae tuae vocibus « commotus acriter ! Voces illae influebant auribus meis, et eliquabatur veritas in cor « meum, et exaestuabat inde affectus pietatis, et currebant lacrymae, et bene mihi erat « cum eis. » Livre IX, ch. 6.

[3] Les quatre premiers sont cités par saint Augustin. Cf. Daniel, *Thes. hymn.*, t. IV, pp. 1, 2, 3, 4. *Veni redemptor gentium* est mentionné dans une allocution du pape saint Célestin. *Ib.*, p. 4. Cassiodore cite aussi cette hymne (*Ib.*, p. 5) ainsi que *Illuxit orbi jam dies* (*Ib.*, p. 12) et *Bis ternas horas explicans* (*Ib.*, p. 13).

La langue de saint Ambroise est le latin classique; la versification ne se règle pas, comme dans les hymnes de saint Hilaire, sur l'accent; elle est soumise, de même que chez les poètes profanes, aux lois de la quantité[1]. Le vers employé par saint Ambroise, et devenu typique en Occident pour l'hymnodie liturgique, est le *dimètre iambique*[2]. Il se rencontre déjà en série continue chez le plus ancien lyrique latin Laevius[3]; chez Horace il apparaît seulement comme second vers d'un couplet épodique[4]. Le rythme du motif principal de l'*Hymne à la Muse* (ci-dessus, p. 42), n'en est qu'une légère variante. C'était apparemment au IVe siècle un modèle rythmique très familier à l'oreille; son extrême facilité le rendait propre à être chanté par des masses. Dans l'exécution musicale chaque dimètre iambique comprend deux mesures à $\frac{6}{8}$ ou à $\frac{6}{4}$. Nous choisirons cette dernière transcription qui exprime mieux l'allure, nécessairement lente et grave, d'un chœur nombreux chantant les louanges de Dieu.

De - us cre - a - tor o - mni - um.

Selon une règle s'appliquant à tous les mètres iambiques, la syllabe brève des pieds impairs (le 1er et le 3e) est facultativement

[1] Il est curieux de constater l'influence du milieu social sur la technique de la versification des hymnes. A Milan, ville de cour et de haute culture, saint Ambroise écrit des vers d'une régularité classique, où la *quantité* des syllabes est strictement observée. Chez les Pictaves, encore mal dépouillés de la rudesse gauloise, saint Hilaire s'en tient à une symétrie sommaire, obtenue par le retour périodique de syllabes fortement *accentuées*. Saint Augustin, composant pour la plèbe africaine un chant anti-donatiste, rejette tout lien prosodique. Lui, l'auteur d'un traité de métrique, n'a souci *ni de quantité, ni d'accent*. Les syllabes, simplement comptées, s'adaptent au rythme musical sans aucune règle discernable.

[2] Daniel met au compte de saint Ambroise deux hymnes en pentapodies dactyliques; l'une, *ad serenitatem poscendam* :

— — | — ⏑ ⏑ | ⏑⏑ | — ⏑ ⏑ | — — |
Ob - du - xe - re po - lum nu - bi - la coe - li

l'autre, *in postulatione pluviae* (*Thes. hymn.*, t. I, p. 29 et suiv.). Ni le style ni le mètre de ces morceaux n'autorise une telle attribution.

[3] *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 625.

[4] Exemple :

⏑ | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ —
Be - a - tus il - le qui pro-cul ne - go - ti - is

> | — ⏑ — > | — ⏑ —
Ut pris-ca gens mor - ta - li - um, etc.

remplacée par une longue; la seconde moitié de la mesure à $\frac{6}{4}$ comprend alors deux durées égales, deux longues diminuées chacune d'un quart[1].

Brève allongée au 3e pied $\frac{6}{4}$ *Ve - ni re - demp-tor gen - ti - um.*

au 1r pied $\frac{6}{4}$ *Jam sur - git ho - ra ter - ti - a.*

au 1r et au 3e pied $\frac{6}{4}$ *Ae - ter - ne re - rum con - di - tor.*

Cette irrégularité, qui se produit sans correspondance symétrique d'une strophe à une autre, ne pouvait guère être observée par un chœur dépourvu de culture musicale, ce qui prouve (soit dit en passant) que dès l'origine les hymnes ne se chantaient pas *strictement* en mesure. Aussi ne tiendrons-nous pas compte du *chorée irrationnel* dans nos transcriptions ultérieures. Il nous suffira de désigner par un astérisque les brèves susceptibles d'allongement.

Comme dans les odes d'Horace, chaque groupe de quatre vers forme une strophe; chaque strophe se chante sur la même mélodie.

SECTION II. — *Formes modales des hymnes ambrosiennes.*

§ 48. La mélopée des poésies de saint Ambroise, de même que leur rythme, est empruntée aux formes courantes du chant lyrique des Grecs et des Romains. En effet, et ceci est selon nous d'une haute importance historique, *toutes les cantilènes hymnétiques*[2] *qui, en raison de leur diffusion universelle, présentent quelques garanties d'ancienneté, appartiennent à l'un des trois modes principaux de la citharodie, le dorien, l'iastien ou l'éolien*[3], modes dont nous avons des

1 Cf. *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 52 et suiv.

2 Je me permets ce néologisme, régulièrement formé sur le grec ὑμνητικός, afin d'éviter les périphrases.

3 L'exclusion des deux modes secondaires, le *phrygien* et le *lydien*, s'explique suffisamment par leur emploi moins fréquent dans le chant à la cithare. Mais, en ce qui concerne le phrygien, elle tient peut-être à une cause plus significative. Au temps de saint Ambroise le paganisme se pratiquait encore ouvertement dans les grandes villes d'Occident. Or un des cultes les plus en vogue, depuis les empereurs syriens, était celui de Cybèle, la grande déesse de la Phrygie; on le célébrait par des processions

spécimens antiques. La structure harmonique des hymnes chrétiennes du IV[e] siècle ne se distingue en rien de celle des hymnes païens du II[e]; elle concorde en conséquence avec la théorie modale de la Grèce classique (pp. 8-15).

Tant que la connaissance de la prosodie latine fut assez répandue, les hymnes ecclésiastiques ont dû se chanter plus ou moins exactement en mesure; donc elles avaient des cantilènes à peu près syllabiques[1]. Un homme tel que saint Ambroise n'aura certes pas composé des vers métriques par simple dilettantisme. Mais à mesure que le latin littéraire tomba dans l'oubli, ces chants perdirent le rythme isochrone, et le dessin mélodique de la plupart d'entre eux s'enrichit d'inflexions accessoires[2]. C'est en cette forme que nous les montrent les plus anciens livres de chant liturgique. Toutefois le linéament primitif se laisse facilement reconnaître sous les groupes de sons qui le recouvrent[3].

§ 49. Les cantilènes ambrosiennes du mode *dorien* ont la même contexture harmonique que l'*hymne à Hélios* et la partie principale du chant *à la Muse* (ci-dessus, pp. 39 et 42). Signalons en outre dans l'hymne que voici, l'identité du parcours vocal et l'analogie frappante des cadences finales.

obscènes qui parcouraient les rues, aux sons d'une musique bruyante en mode phrygien et en rythme dit *ionicus a minore* ($\frac{3}{4}$ ♫ | ♩ ♩ ♫ | ♩ ♩). Tout ce qui pouvait rappeler de pareilles abominations devait être en horreur à l'Église. Fait caractéristique : aucun poète chrétien de l'Occident ne s'est servi de l'*ionicus*, bien que ce mètre, *inséparable du mode phrygien*, soit très commun chez les lyriques romains. En Orient, où le christianisme se généralisa plus tôt, on n'eut pas un pareil scrupule : saint Grégoire de Nazianze et Synésius ont fréquemment mis en œuvre les rythmes de la famille ionique. Cf. Christ et Paranikas, *Anthol. carm. poet. Christ.*, p. 3 et suiv.

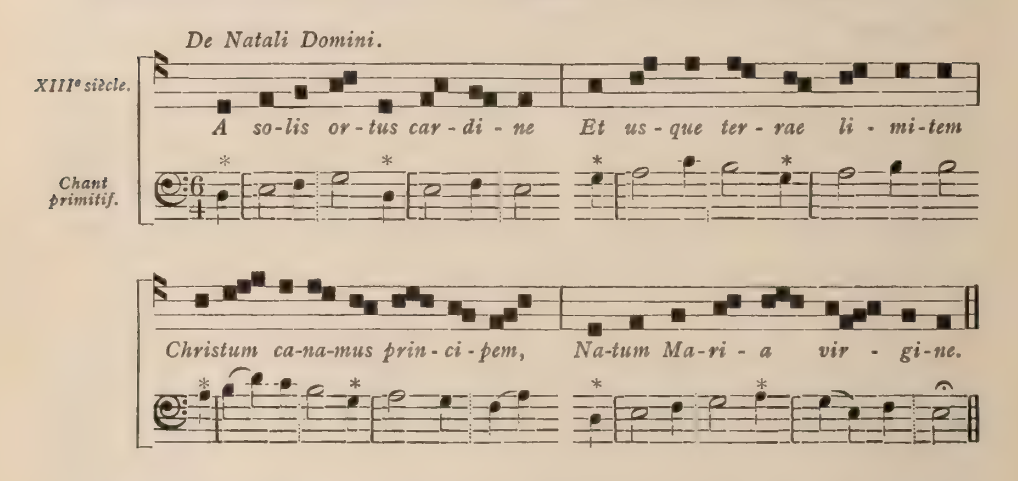
[1] Dans la musique vocale des Grecs, *la syllabe brève ne recevait jamais plus d'un son.* La longue ordinaire pouvait en avoir deux; la longue prolongée, trois, quatre et même, peut-être, cinq. *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 416.

[2] C'est là l'inévitable sort des chants mesurés adoptés par un culte. Les hymnes du *Sâma-Véda* ont chez les brahmes modernes une mélopée sans rythme, absolument identique au plain-chant (Burnell, *the Arsheyabrâhmana*, Mangalore, 1876, p. XLVI), et l'on sait ce que sont devenues dans les communautés calvinistes les chansons du XVI[e] siècle adaptées aux psaumes de Marot.

[3] J'ai choisi pour exemples des cantilènes qui se sont peu éloignées de la forme syllabique, ou qui s'y laissent ramener sans difficulté. Il est possible que le contour originaire ait parfois dévié légèrement; mais toute la suite de notre travail démontrera que dans son ensemble le fond mélodique des chants de l'Église s'est maintenu intact.



Le chant suivant s'étend d'un degré en plus vers l'aigu.



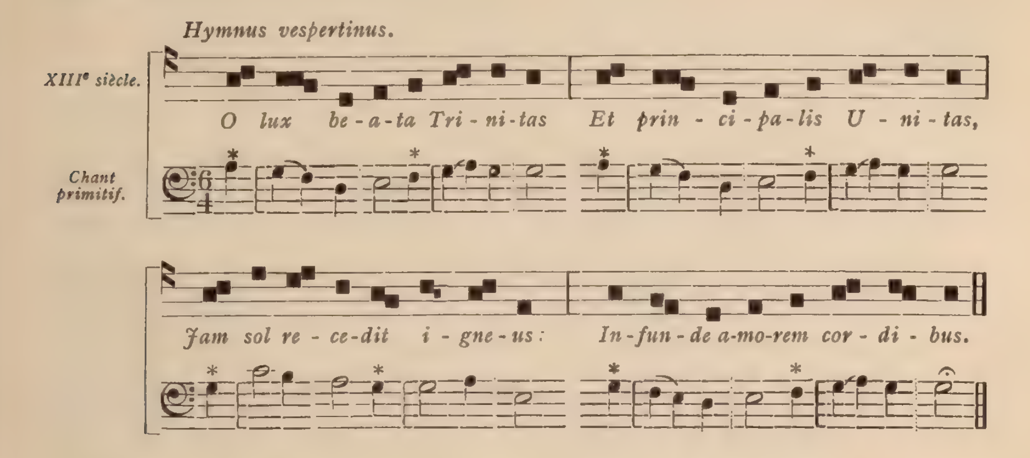
§ 50. Le mode *iastien*, dont les restes notés de la musique gréco-romaine ne nous montrent que deux variétés, exhibe ici ses trois formes théoriquement décrites plus haut (p. 15).

I. Les cantilènes de l'*iastien relâché* sont fréquentes dans l'hymnodie catholique. En voici une dont le motif initial, reproduit jusqu'à trois fois, rappelle fortement le thème du chant *à Némésis* (p. 43). La mélodie chrétienne n'atteint pas à l'aigu la quinte de

[1] D'après un ms. parisien de l'*Enchiriadis* (Gerb., *Script.* I, p. 154). La note surmontée de + est une correction. Les mélodies des autres hymnes ne me sont pas connues par des documents antérieurs au XIIIe siècle.

[2] Les chants doriens (IIIe mode ecclésiastique) sont donnés d'une manière un peu différente dans les antiphonaires notés sur la portée, par suite de l'altération que ce mode a subie au Xe siècle. Voir au chap. VII.

l'accord modal (G ♮ d); tant en haut qu'en bas elle ne dépasse le son final que d'une quarte.



II. La cantilène transcrite ci-après ayant le même parcours et la même contexture que la petite chanson funéraire (p. 46), nous l'attribuerons, comme elle, à l'*iastien normal.* Trois membres mélodiques, y compris le dernier, aboutissent à la fondamentale (G); le deuxième s'arrête sur c, une des consonances accessoires de l'harmonie iastienne (p. 46, *c*).



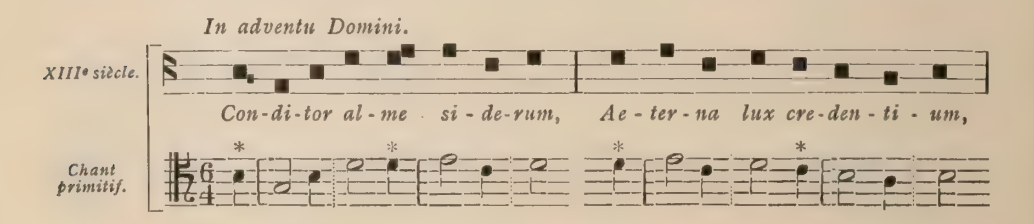
Voici un chant que l'on peut assigner plus sûrement encore à l'iastien normal. Il ne franchit pas la fondamentale au grave.

[1] Le chant des antiphonaires modernes, moins enjolivé, se joint au texte *Verbum supernum prodiens.*

Tous ses repos mélodiques ont lieu sur un des sons de la triade modale. On remarquera l'absence du 7e degré ascendant de l'octave iastienne (f), ce qui supprime la possibilité du triton ou de son renversement et donne à la mélopée une limpidité singulière.

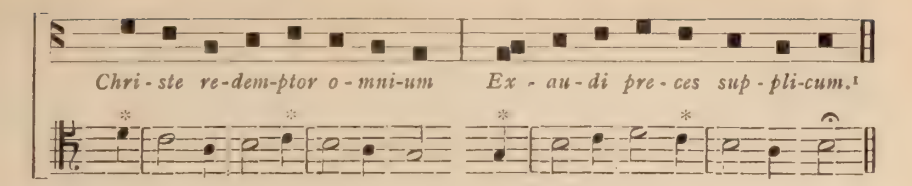


III. S'il manque un spécimen antique pour l'*iastien intense*, comme il en existe un pour la variété correspondante du mode hypolydien (p. 51), en revanche l'hymnodie ambrosienne présente plusieurs exemples de cette forme modale. Dans la mélopée liturgique l'iastien intense a le même parcours et les mêmes notes saillantes que le normal. Il en diffère uniquement par sa terminaison sur la tierce de l'accord principal du mode (♮). Plus souvent encore ici le 7e degré ascendant de l'octave iastienne (f) est laissé de côté[2].

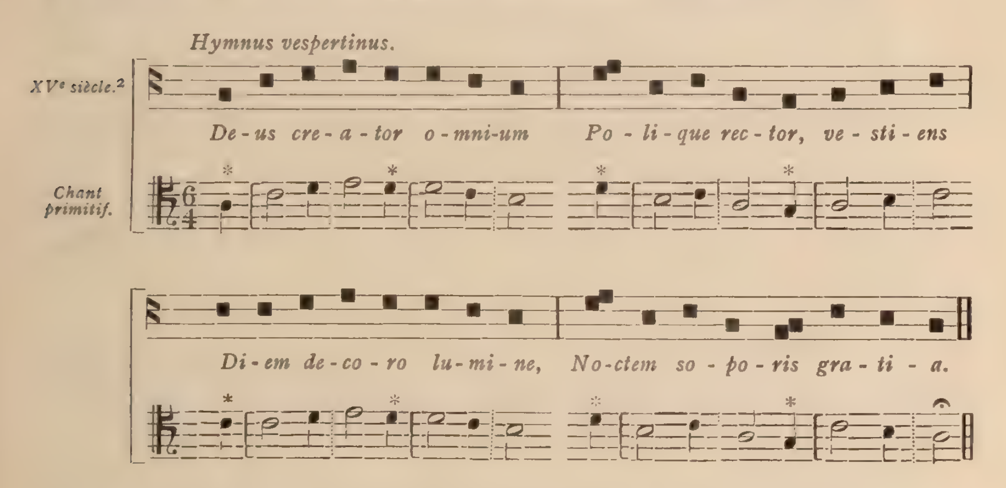


[1] Aujourd'hui cette mélodie est réservée pour les petites heures des fêtes doubles. Le texte actuel de l'hymne de Tierce est *Nunc sancte nobis Spiritus*.

[2] A l'époque où j'écrivais mon *Histoire de la musique de l'antiquité*, je croyais voir des mélodies mixolydiennes dans ces chants terminés sur ♮ (t. I, p. 149 et suiv.). Je n'avais pas tenu compte de leur structure harmonique, entièrement iastienne. J'aurais dû remarquer en outre qu'à l'époque romaine il n'est jamais question du mode mixolydien.



§ 51. Les chants hymnétiques en mode *éolien* qui ont une physionomie franchement primitive concordent à tous égards avec les petites pièces instrumentales II, III, et la cantilène pindarique transcrites plus haut (pp. 47-49). Ils se confinent dans les limites de l'accord modal (a c e); par exception seulement ils descendent d'un échelon au-dessous de leur finale. Le 6ᵉ degré de l'octave ascendante ne se montre pas.



§ 52. Il n'existe parmi les restes notés de la musique gréco-romaine aucun exemple de ces mélodies hybrides, déjà préconisées par le poète Pratinas au temps de la guerre des Perses, et que Ptolémée appelle *iasti-aeolia* (pp. 37-38). Par contre les chants liturgiques, et particulièrement les hymnes, en présentent un assez grand nombre. A l'époque chrétienne, comme au IIᵉ siècle,

[1] Ce texte, très incorrect comme prosodie, est relativement récent. Mais rien n'empêche que la mélodie ne soit ambrosienne. Comme elle a été toujours et partout une hymne d'Avent, peut-être a-t-elle été primitivement appliquée au célèbre texte *Veni redemptor gentium.*

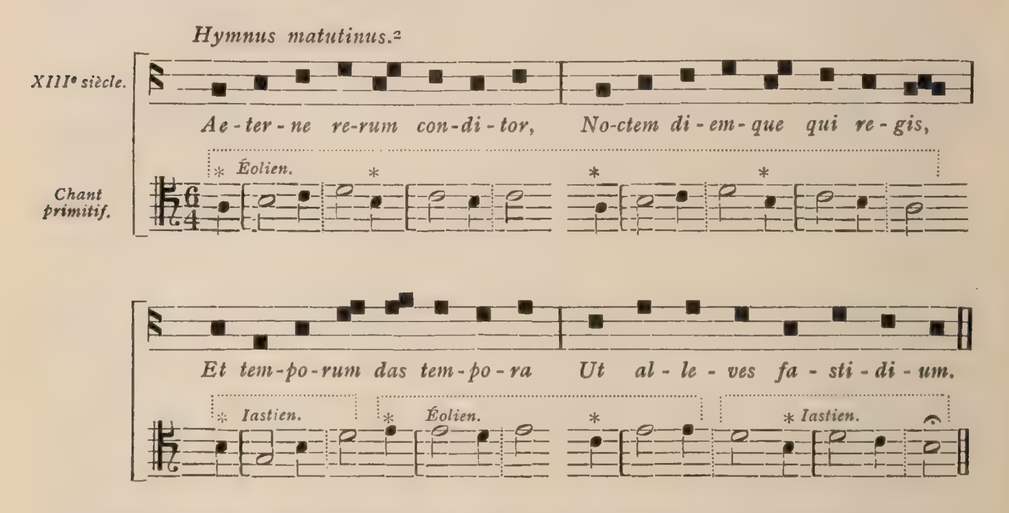
[2] Je copie cette hymne, texte et chant, dans un Diurnal bénédictin du XVᵉ siècle, ms. appartenant à la Bibliothèque royale de Bruxelles (fonds Fétis nº 1212). Les versions mélodiques des livres actuels ont quelques légères différences.

les thèmes iasti-éoliens sont compris dans l'octave hypophrygienne ou iastienne (g fe d c♮ a G). Ils se partagent en deux classes.

I. Le début est en mode *iastien*, la fin en *éolien*.



II. Le chant commence par la fondamentale *éolienne* (a) et se termine sur la médiante du mode iastien (♮), c'est-à-dire en *iastien intense* (p. 15).



[1] Nous trouvons cette belle hymne, disparue de l'office, dans un antiphonaire du XIIIe siècle (Bibl. royale de Bruxelles, fonds Fétis, nº 1211). Aujourd'hui la mélodie se chante, à Matines et à Vêpres, depuis Noël jusqu'à l'Épiphanie.

[2] De nos jours ce texte se chante le dimanche à Laudes, et la mélodie s'emploie à Matines avec les paroles *Primo dierum omnium*.

§ 53. Nous venons de rencontrer chez les chrétiens de la fin du IVe siècle *quatre* formes modales des *cinq* que nous a fait connaître la musique notée du temps des Antonins (p. 53). Seul l'hypolydien intense fait défaut. En compensation nous avons vu revenir ici au jour l'*iastien intense* et, de plus, deux variétés hybrides dont Ptolémée nous apprend le nom.

Si l'examen comparatif des mélodies ambrosiennes et des hymnes de Mésomède nous a révélé une concordance parfaite quant au fond harmonique, au mécanisme modal, il n'en est pas de même en ce qui concerne le tour mélodique et l'accent de la phrase musicale. Autant la mélopée des chants païens nous paraît sèche et bizarre, autant celle des hymnes chrétiennes, malgré sa simplicité plus grande encore, est pour nous coulante et naturelle. Ici plus de ces successions qui montrent le triton à nu, avec une dureté toute romaine; plus de passages où le dessin semble errer au hasard. Partout les notes nous parlent un langage sympathique et familier. On sent qu'entre le IIe siècle et la fin du IVe s'est produite une révolution qui a profondément modifié l'âme humaine, et qu'à certains égards il y a plus loin de l'époque de saint Ambroise à celle d'Hadrien qu'à la nôtre.

§ 54. La cantilène ambrosienne, avec son rythme uniforme, ne vise pas à exprimer la parole, ni même le sentiment général de l'œuvre poétique; *elle ne traduit que l'état d'âme de la communauté assemblée;* aussi n'est-elle pas liée à un texte particulier. Néanmoins, à en juger par la pratique séculaire de l'Église, des mélodies déterminées ont dû être appliquées dès l'origine à certaines périodes du calendrier ecclésiastique (l'Avent, Noël et l'Épiphanie, le Carême, le temps pascal) ou à certaines catégories de fêtes (des Apôtres, des Martyrs, des Vierges etc.), ou encore à certaines parties de l'office diurne et nocturne. Il est advenu ainsi de bonne heure que les musicologues chrétiens, de même que les anciens philosophes grecs, ont cru découvrir un rapport direct entre les divers genres de mélodies et les situations psychiques auxquelles ils se montrent souvent associés. Au VIe siècle déjà nous rencontrons une théorie de l'*éthos* des modes, inspirée en grande partie par les chants de l'église chrétienne.

Dans la lettre où Cassiodore, parlant au nom de son souverain,

charge Boèce de désigner un citharède pour Clovis, l'érudit sénateur disserte longuement sur l'art musical. A cette occasion il énumère les cinq échelles modales du chant à la cithare, *encore correctement dénommées de son temps*, et décrit l'effet moral des mélodies qu'elles engendrent. Voici la partie essentielle du document :

« Tous (ces effets merveilleux de la musique) se réalisent ici-bas par « cinq modes, dénommés d'après les contrées où ils furent inventés. Car « la miséricorde divine a répandu ses dons en des lieux divers, lorsqu'elle « a voulu que toutes ses manifestations fussent célébrées. *Le mode dorien* « *inspire la pudeur et la chasteté.* Le phrygien excite aux combats; il allume « les désirs de vengeance. *L'éolien calme les tempêtes de l'âme et donne après* « *la tourmente un sommeil réparateur. L'iastien aiguise l'intelligence des* « *esprits obtus; à ceux qu'appesantit le désir des choses terrestres il octroie* « *l'appétence des biens célestes.* Le lydien, créé comme diversion aux ennuis « et aux soucis de l'esprit, égaie par sa facilité et réconforte par son « charme. En pliant ces harmonies à la musique dissolue des panto- « mimes, le monde pervers a fait d'un remède bienfaisant une excitation « malsaine de l'esprit[1]. »

Cassiodore ne fait pas ici de l'érudition pure, comme cela lui arrive quelquefois. Ce qu'il dit des modes dorien, éolien et iastien ne provient évidemment pas d'une source païenne. En écrivant ces phrases, pleines d'expressions chrétiennes, il se reporte, selon nous, aux trois types harmoniques des cantilènes ambrosiennes, et vise même certains morceaux déterminés[2]. Ce qui nous confirme dans cette idée, c'est le langage tout différent dont il se sert à l'endroit des modes phrygien et lydien, étrangers aux chants

[1] *Var.*, II, 40. Toute la partie musicalement intéressante de cette lettre est reproduite dans mes *Origines du chant liturgique*, pp. 51-54.

[2] Ceci a été et sera de tout temps la méthode des esthéticiens musicaux. En traçant dans sa *République* le caractère du mode dorien, Platon a en vue le nome d'Olympe à Arès; de même le nome à Athéné lui a inspiré l'*éthos* du mode phrygien. Chez Cassiodore la définition de l'effet moral du dorien semble indiquer quelque chant en l'honneur d'une vierge martyre (sainte Agnès peut-être) ; les propriétés calmantes et hypnotiques du mode éolien font penser à certaines hymnes de l'office du soir, par exemple *Deus creator omnium* (remarquer ici les vers *Mentesque fessas allevet*, *Somni vaporem temperet*), ou mieux encore l'*hymnus ante somnum* de Prudence (*Mens aestuans procellis*, *Curisque sauciata*, *Totis bibit medullis Obliviale poclum*). La définition de l'*éthos* iastien a une portée plus générale et pourrait convenir à une foule d'hymnes.

hymnétiques. Ce n'est plus un chrétien que nous entendons là, mais un Romain lettré, élevé par des rhéteurs semi-païens, qui relate des traditions antiques ou note des impressions profanes[1]. Il nous a paru intéressant pour l'histoire de l'art d'exhumer ce premier essai d'une *Esthétique musicale* issue de l'esprit du christianisme.

Section III. — *L'hymnodie après saint Ambroise.*

§ 55. De Milan les hymnes ambrosiennes se répandirent promptement dans les diverses provinces occidentales de l'empire romain. Un texte du temps de Sidoine Apollinaire (dernière moitié du Ve siècle) nous apprend qu' « au jour de Noël, dans « toutes les contrées de la Gaule et de l'Italie, l'Église retentis- « sait du chant de l'hymne *Veni redemptor gentium*[2] ». Il faut se garder toutefois de donner à cette assertion une portée trop étendue. Certes une foule d'églises et de communautés monas-

[1] La description de l'*éthos* phrygien rappelle Boèce, *De Mus.* I, 1. Au VIe siècle les processions des prêtres de Cybèle avaient depuis longtemps cessé de se montrer dans les rues de Rome; les dernières fêtes païennes célébrées publiquement, les *Lupercales*, étaient abolies depuis le pape Gélase (492-496). Depuis lors le mode phrygien ne s'entendit plus guère que dans les sonneries et marches militaires des Goths et des Byzantins, et il eut le monopole de cette musique par une raison péremptoire. Les instruments guerriers des peuples anciens et modernes (trompettes, cors, etc.) n'ont jamais pu émettre d'autres sons que les harmoniques du son fondamental donné par la longueur du tuyau. Or, ceux de ces instruments dont le tube est assez long pour atteindre le 12e harmonique (comme les *buccinae* trouvées dans l'amphithéâtre de Pompéi), peuvent faire entendre l'*octave modale phrygienne* (*mais aucune autre*); encore lui manque-t-il le 2e degré ascendant.

Son fondamental sol — 1

Il est en outre à remarquer que le son 7 de l'échelle acoustique (ici fa ♮) est trop bas, tandis que le son 11 (ut) est de beaucoup trop haut. Mais les Romains et les Barbares n'avaient pas lieu d'être plus exigeants à cet égard que les compositeurs modernes, qui tous, jusqu'à Beethoven et Rossini, ont dû s'accommoder de ces notes fausses, quand ils écrivaient des parties de trompettes. — La caractéristique du mode lydien donnée par Cassiodore me paraît être une simple réminiscence d'Aristote (*Pol.* VIII, 7).

[2] « Accipe etiam in hymno sancti antistitis et confessoris Ambrosii, quem in natali « dominico catholica per omnes Italiae et Galliae regiones persultat Ecclesia : *Procede « de thalamo tuo geminae gigas substantiae.* » Faustus, évêque de Riez (un des correspondants du grand évêque de Clermont), *Epist. ad Gratum diaconum. Magna bibl. vet. Patrum*, t. VIII, pp. 553-554.

tiques s'étaient empressées d'adjoindre les hymnes à l'office des Heures : nous en avons la preuve par la Règle de saint Benoît et celle d'Aurélien d'Arles, rédigées dans la première moitié du VIe siècle[1]. Mais cette adoption fut loin d'être unanime. Le concile de Braga (563) exclut de l'office divin les chants en vers, et en général tout texte non tiré des Saintes Écritures[2]. Trois siècles plus tard, le diacre messin Amalaire, chargé par Louis le Pieux de régler le chant de l'office pour toutes les églises de l'empire frank, laisse les hymnes complètement de côté, se conformant à l'usage de la métropole du catholicisme occidental. On sait en effet, et ceci est capital pour l'histoire du chant ecclésiastique, que *le rite local de Rome n'avait pas encore accueilli les hymnes au commencement du XIIe siècle*[3].

§ 56. En composant ses chants, le saint évêque de Milan, comme son prédécesseur saint Hilaire, n'avait eu en vue que le culte public, partant l'exécution collective. Chez lui nulle préoccupation artistique : la beauté de ses hymnes est dans leur noble simplicité. Il en est autrement de son successeur et contemporain Prudence. Ses hymnes, œuvres d'un laïque, n'ont pas été écrites pour l'église, bien que, plus tard, un certain nombre d'entre elles y aient trouvé accès[4]. Ce sont des poésies lyriques d'une facture riche et brillante, destinées à se chanter par une voix seule, au son d'un instrument à cordes[5]. Leur but moral était de servir à l'édification privée des fidèles et de remplacer, pour les chrétiens épris de musique,

1 Daniel, *Ibid.*, pp. 14-16.

2 Labbé, *Conc.* t. V, p. 841. Par contre les conciles d'Agde (506), de Tours (567) et de Tolède (633) prescrivirent les hymnes ambrosiennes.

3 Il n'en est pas question dans le XIe *Ordo romanus*, de Benoît, chanoine de Saint Pierre, document dédié à Guido de Castello, plus tard pape sous le nom de Célestin II (1143-1144). Patr. lat. de Migne, t. LXXVIII (*S. Gregorii M. op.*, t. IV), p. 1025 et suiv. — C'est là encore une des causes qui m'empêchent de croire à l'authenticité des hymnes attribuées à saint Grégoire le Grand.

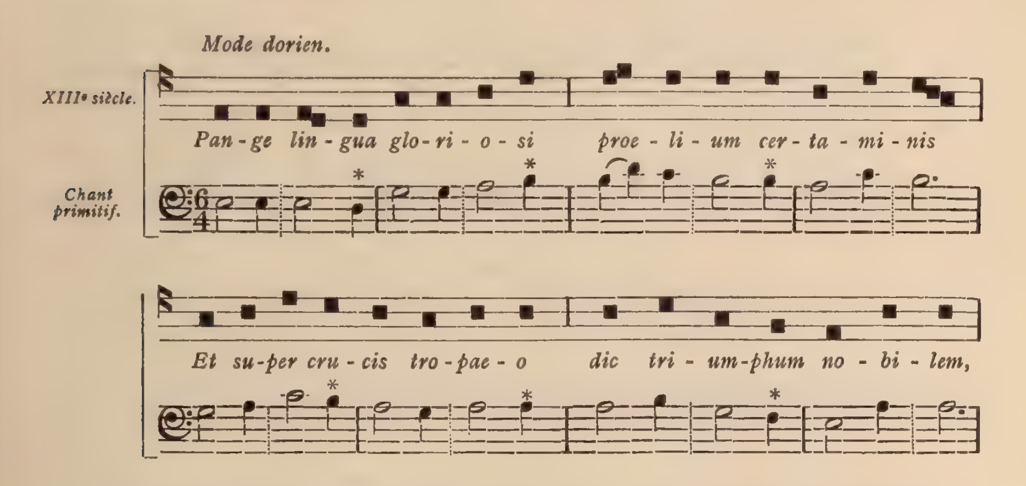
4 *Ales diei nuntius* (mardi à Laudes), *Nox et tenebrae et nubila* (mercredi), *Lux ecce surgit aurea* (jeudi). L'hymne que l'Église chante à la fête des Innocents, *Salvete flores martyrum*, est depuis des siècles l'objet d'une juste admiration.

5 Allusion dans le *Cathemerinon* (hymne IX) : « *Da puer plectrum, choreis ut canam* « *fidelibus Dulce carmen et melodum, gesta Christi insignia : .... Hunc laudet lyra* ».

les hymnes citharodiques adressés aux dieux du paganisme[1]. Sous le rapport de la variété métrique, l'hymnographe chrétien n'est inférieur à aucun poète du siècle d'Auguste. On trouve chez lui la plupart des coupes de vers usitées dans la lyrique romaine[2].

§ 57. Les hymnographes de date postérieure, tous clercs ou moines, et poètes d'un talent ordinaire, revinrent à la manière plus simple de saint Ambroise. On continua pendant tout le moyen âge et jusqu'à l'époque moderne de composer des *ambrosiani* plus ou moins corrects. Seules quelques-unes des formes métriques les plus faciles de Prudence reparaissent plus tard.

I. Le *tétramètre trochaïque*, le vers favori du chant populaire des anciens Romains[3], adapté à l'allure grave de l'hymnodie catholique, est repris au VIe siècle par Venance Fortunat, le plus original des *poetae minores* du christianisme[4]. Les strophes sont de trois vers.



[1] Un passage de saint Grégoire parle encore de ces chants païens au commencement du VIIe siècle : « Quia in uno se ore cum Jovis laudibus Christi laudes non capiunt. « Et quam grave nefandumque sit episcopis canere quod nec laico religioso conveniat, « ipse considera ». *Ep.* XI, 54 (Migne, p. 1171).

[2] Iambes dimètres et trimètres, trochées tétramètres, dactyles en tétrapodies, anapestes de marche (dans le beau chant funèbre, *Deus ignee fons animarum*); vers archiloquiens, glyconiens; strophe sapphique, etc.

[3] Chansons satiriques sur Jules César, refrain militaire des soldats d'Aurélien (IIIe siècle), *Pervigilium Veneris* (IVe siècle). Ce rythme gracieux et essentiellement dansant, qu'on ne perd pas de vue pendant tout le moyen âge, vit encore aujourd'hui dans le *saltarello* romain, dans la tarentelle napolitaine.

[4] Déjà saint Hilaire l'avait introduit à l'église (ci-dessus p. 64).



II. Le *trimètre iambique*, également un des rythmes courants de la chanson antique, se rencontre dans les hymnes consacrées aux deux grands patrons de Rome, saint Pierre et saint Paul. (Les strophes sont de 4 ou de 5 vers.)

Iastien intense.

Mélodie actuelle.[1]

Chant primitif.

Au - re - a lu - ce et de - co - re ro - se - o

Lux lu - cis o - mne per - fu - di - sti sae - cu - lum,

De - co - rans cae - los in - cly - to mar - ty - ri - o

Hac sa - cra di - e, Quae dat re - is ve - ni - am.

III. Un cadre métrique moins simple reprend faveur plus tard dans l'hymnodie ecclésiastique. C'est l'élégante *strophe*

[1] De préférence à mon antiphonaire du XIIIe siècle, je suis la version de Trèves et, par moments, celle des Bénédictins (*Hymni* etc. Solesmes, p. 88) sur le texte *Jam bone pastor.* Elles me paraissent s'éloigner le moins de la mélodie originaire.

saphique (voir ci-dessus p. 58), si aimée des lyriques latins[1]. Elle apparaît assez fréquemment à partir de l'époque carlovingienne.

Ut que-ant la-xis reso-na-re fi-bris
Mi-ra ge-sto-rum famu-li tu-o-rum,
Sol-ve pol-lu-ti labi-i re-a-tum,
San-cte Jo-an-nes.

Paul Diacre (vers 780).

Mais au VIII[e] siècle, et bien longtemps avant, le rythme des vers chantés avait cessé de se régler sur la *quantité*. La mélodie, quand elle était syllabique, se mesurait en mettant les temps forts sur des voyelles accentuées.



Lorsque le dessin mélodique était plus ou moins orné, le rythme devenait tout à fait libre. Il n'y a conséquemment, dans cette sorte d'hymnes, aucune corrélation entre la rythmopée métrique du vers et l'accentuation de la mélodie.

[1] Deux autres genres de strophes se rencontrent par exception;
1° le *distique élégiaque :*

Glo-ria, laus et ho-nor tibi sit rex Chri-ste, re-demptor
Cui pue-ri-le de-cus prompsit Ho-san-na pi-um.

Théodulphe, évêque d'Orléans (vers 800).

2° la *strophe asclépiade troisième :*

San-cto-rum meri-tis in-clyta gau-di-a
Pan-ga-mus soci-i ge-staque for-ti-a,
Nam gli-scit ani-mus pro-mere can-ti-bus
Vi-cto-rum genus o-pti-mum.

Anonyme.

§ 58. En somme l'hymnographie latine, considérée comme genre littéraire, parvint dès son origine à son point de culture le plus élevé ; déjà à la seconde génération elle entre dans l'âge des imitateurs, pour n'en plus sortir. Quant à la partie musicale, nous devons constater une médiocre fécondité d'invention pendant le long espace de temps qui nous sépare de saint Ambroise. Les anciennes mélodies hymnétiques parvenues jusqu'à nous sont en nombre assez restreint : soixante à peine, dont une vingtaine tout au plus offrent un intérêt réel au musicien. Toute cette branche de l'art chrétien, étant restée en dehors de la sphère d'activité de l'école romaine, pendant la durée entière de la composition de l'Antiphonaire, n'a pu participer que dans une faible mesure au développement du chant liturgique.

CHAPITRE IV.

LES CHANTS ANTIPHONIQUES DE L'OFFICE ROMAIN.

SECTION I. — *Origines.*

§ 59. Enfin nous arrivons à l'objet spécial de notre examen : les antiennes de l'office des Heures. Nous n'avons plus affaire ici à une poésie musicale d'inspiration individuelle et dont tous les éléments techniques — mètre, rythme, *mélos* — sont pris dans l'art gréco-romain ; à un genre de chant resté à moitié hors de l'église et destiné par sa nature même à servir de trait d'union entre la vie privée et le culte public. Les cantilènes dont nous nous occuperons désormais ont généralement pour texte les paroles même de l'Écriture sainte ; elles ne connaissent d'autre rythme que le parallélisme de la poésie des Hébreux et n'ont retenu de la musique de l'antiquité profane que l'élément imposé par le milieu historique et social : les modes sous leur forme concrète, c'est-à-dire les motifs mélodiques généralement répandus dans le monde romain. Le domaine exclusif du chant antiphonique est le service divin.

§ 60. L'*antiphone* ou *antienne* constitue une partie essentielle de la psalmodie à deux chœurs alternatifs ; c'est une cantilène entonnée par le préchantre avant le psaume ou le cantique biblique, et qui se répète en chœur, le psaume ou le cantique terminé. Musicalement elle forme l'introduction et le final du chant psalmique, auquel elle se relie par la communauté de mode[1].

[1] Le pèlerinage de Silvia aux lieux saints (de 385 à 388), le plus ancien document latin qui mentionne ce genre de chant, énumère toujours séparément les *antiphonae* et

§ 61. Aussi bien son origine est purement musicale. On a vu que chez les Anciens tout morceau de chant était précédé d'un prélude instrumental (p. 34), dont le but technique était d'inculquer à l'auditeur (et à l'exécutant lui-même) le ton et le mode de la mélodie vocale. Lorsque l'Église adopta la psalmodie collective, une formule musicale de même genre devint indispensable pour indiquer au chœur des fidèles l'air et le diapason du psaume à chanter. Or les instruments n'ayant pas accès au sanctuaire, leur rôle passa à la voix du préchantre, et le prélude se transforma en une antienne[1], tantôt vocalisée sans autre texte que les syllabes du mot hébraïque *Alleluia*, tantôt chantée sur un verset tiré de la Bible.

Aux premiers temps du chant antiphonique, la mélodie du psaume, susceptible d'une assez grande variété[2], était donc musicalement le principal; l'antienne, très courte sans doute, n'était que l'accessoire : une simple entrée en matière[3], servant aussi de formule terminative[4]. Plus tard le rapport s'intervertit. L'introduction mélodique prit souvent de l'extension, attirant à elle tout l'intérêt musical : on la reprit parfois dans le corps du psaume en guise de refrain périodique[5]; les cantilènes psalmo-

les *psalmi*. Voir Duchesne, *Origines du culte chrétien*, p. 469 et suiv. — L'écrivain ecclésiastique Cassien (vers 420) fait également la distinction très nette. « Quidam enim « vicenos seu trecenos *psalmos*, et hos ipsos *antiphonarum protelatos melodiis*, et adjunc- « tione quarumdam modulationum debere dici singulis noctibus censuerunt. » *De coenobiorum institutis*, l. II, c. 2. *Magna Bibl. vet. Patr.*, t. VII, p. 20. — Le mot *antiphona* est étranger au vocabulaire de saint Ambroise, de saint Jérôme, de saint Augustin.

1 « Antiphona inchoatur ab uno unius chori, et *ad ejus symphoniam* psalmus cantatur « per duos choros. » Amal., *Off. eccl.*, l. IV, c. 7. — « Recte *secundum ejus tonum* melodia « psalmi informatur. » Durand, liturgiste du XIIIe siècle, cité par d'Ortigue, *Dictionnaire de plain-chant*, p. 132. — « Sententias illas quae psalmos antecedunt et cantica usu « vocari antiphonas, non quia alternatim a diversis choris cantentur : sed quia *sicut « claves et indices*, ad quorum modulationem ac sonum sequens canticum psalmusque « alternatim cantatur. » Ant. Perez, ibid.

2 Au Xe siècle encore les psaumes avaient des intonations plus diverses qu'aujourd'hui. Voir la *Commemoratio* dans Gerbert, *Script.*, t. I, p. 213 et suiv.

3 Ce que les Anciens appelaient un *endosimon*. Voir ci-dessus, p. 34, note 3.

4 La répétition de l'antienne après la doxologie date de l'époque primitive. « Hanc « vero glorificationem Trinitatis tantummodo solere antiphona terminari [audivimus]. » Cassien, *De coen. instit.*, l. II, c. 8. *Magn. Bibl. vet. Patr.*, t. VII, p. 21.

5 Cette combinaison est usitée pour le psaume 94, *Venite, exsultemus Domino* : régulièrement à l'Invitatoire, par exception au IIIe nocturne de l'Épiphanie.

diques, au contraire, se convertirent à la longue en une formule stéréotypée pour chaque mode.

§ 62. Instituée par l'Église d'Antioche au milieu du IVe siècle[1], la psalmodie antiphonique se propagea rapidement[2]. Milan fut la première ville d'Occident où elle prit pied. Saint Ambroise l'introduisit dans le service quotidien du culte, en même temps que ses hymnes, et la plupart des autres communautés catholiques d'Italie, de France et d'Espagne en firent autant[3].

Rome, on l'a vu, n'accueillit pas les hymnes dans son office local (p. 78); mais elle adopta la psalmodie antiphonique au temps du pape saint Célestin I (422-432), peu d'années après le pillage d'Alaric[4]. A partir de cette époque, l'histoire du chant liturgique se concentre entièrement dans la métropole de la chrétienté occidentale; c'est là que l'art ecclésiastique devait parcourir toutes les phases de son évolution. Déjà saint Léon le Grand (440-461), le deuxième successeur de Célestin, donna une organisation durable au chant de l'office en établissant dans le voisinage immédiat de la basilique de Saint-Pierre une communauté monastique spécialement chargée du service des Heures canoniques. Ce monastère, placé sous l'invocation des SS. Jean et Paul[5], et auquel deux autres vinrent s'adjoindre par

[1] Cf. *Orig. du chant liturg.*, p. 14, note 3.

[2] L'auteur de la *Peregrinatio ad loca sancta* entendit chanter ainsi l'office à Jérusalem de 385 à 388. Cf. Duchesne, *Orig. du culte chrétien*, p. 472 et suiv.

[3] Nous avons à cet égard le témoignage d'un contemporain, d'un familier de saint Ambroise, son secrétaire (*notarius*) : « Hoc in tempore primum *antiphonae, hymni ac* « *vigiliae* in ecclesia Mediolanensi celebrari coeperunt. Cujus celebritatis devotio usque « in hodiernum diem, non solum in eadem ecclesia, verum per omnes pene occidentis « provincias manet. » Paulin, *Vita S. Ambrosii*, 13 (dans l'éd. bénéd. des œuvres du saint, t. II, appendice, p. IV).

[4] *Orig. du chant liturg.*, p. 14.

[5] Voici ce que nous lisons à ce sujet dans le *Liber Pontificalis* de M. l'abbé Duchesne: « *Leo, natione Tuscus... sedit annos XXI... Hic constituit monasterium apud beatum Petrum* « *apostolum, quod nuncupatur sanctorum Johannis et Pauli.* » T. I, pp. 238-239; 241 note 11. Avant Léon le Grand déjà, le pape Xyste (432-440), successeur immédiat de Célestin I, avait fondé un monastère *ad Catacumbas*, pour y entretenir l'office divin avec une régularité qu'on n'eût pu obtenir du seul clergé paroissial. *Ibid.*, p. 236, note 13. La plupart des moines employés à chanter l'office étaient laïques. *Ibid.*, p. 410, note 6. Dans un sermon prononcé le jour de la fête de la Chaire de Saint-Pierre à Rome, Léon le Grand fait allusion au chant antiphonique. « In illa (solemnitate) *alternantibus hymnidicis* « *angelorum choris* est ineffabiliter coronatus (princeps apostolorum).... Hinc ergo suaviter

la suite[1], fut le berceau de la *schola* pontificale. Ses prieurs exerçaient les fonctions d'*archichantre* à l'église Saint-Pierre[2], et avaient mission d'instruire leurs subordonnés, clercs ou laïques, dans la pratique de la *cantilena romana*[3]. Sans doute ils étaient chargés aussi d'adapter des mélodies aux textes liturgiques qui, à mesure des besoins du culte, vinrent s'ajouter successivement au fonds primitif des chants de l'office.

§ 63. L'élaboration de l'ancien recueil des cantilènes antiphoniques suivit ainsi pas à pas le développement de la liturgie romaine, depuis le commencement du Ve siècle jusqu'à la fin du VIIe, époque où la collection paraît s'être incorporé ses derniers éléments. C'est à l'ombre du sanctuaire apostolique que s'éleva ce monument primitif de la musique chrétienne, l'Antiphonaire romain, dont les chants retentissent aujourd'hui dans les cinq parties du monde, — *a solis ortu usque ad occasum*, — partout où les louanges de Dieu se célèbrent dans l'antique langue du Latium.

Section II. — *Les modes du chant antiphonique.*

§ 64. Nous retrouverons ici toutes les formes et combinaisons modales que l'hymnodie latine a prises à l'art antique (ci-dessus, p. 68 et suiv.). Aucune différence dans la structure harmonique des échelles n'arrêtera notre attention. Mais comme l'examen portera sur des centaines de chants, nous aurons l'occasion de constater une diversité beaucoup plus grande dans la facture de la mélodie ; à côté d'antiennes très courtes, syllabiques, comme celles du psautier hebdomadaire, nous rencontrerons des cantilènes amplement développées et parsemées de mélismes, surtout parmi les

« modulantium symphoniae resonent... Nihil dissonum comprehendatur in vocibus. » *S. Leonis opera*. Lyon, Certe, 1700, t. I, p. 184.

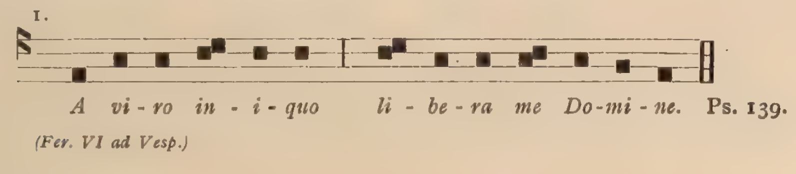
1 L'existence d'un second monastère, dédié à Saint-Martin, se constate pour la dernière moitié du VIIe siècle (voir la note suivante) ; le troisième (Saint-Étienne) est nommé avec les deux autres, sous Grégoire III (731-741). Duchesne, *Lib. Pont.*, t. I, p. 422.

2 Il en fut du moins ainsi pour l'abbé Jean, le prieur du monastère de Saint-Martin, que le pape Agathon envoya en Angleterre, l'an 680, pour y enseigner le chant de l'office, tel qu'il avait été récemment réorganisé à la basilique pontificale. Voir les extraits de Bède dans les *Orig. du chant lit.*, p. 63.

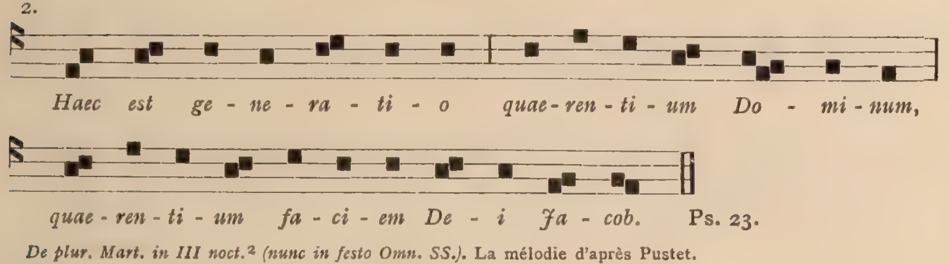
3 Voir la lettre du pape Paul Ier (757-767), *Ibid.*, p. 67.

antiennes des cantiques de l'Évangile (*Benedictus* et *Magnificat*). Nous remarquerons une diversité analogue dans le parcours du dessin vocal, un des points les plus caractéristiques de la mélopée homophone, et sur lequel nous fixerons principalement le regard, en faisant passer sous nos yeux les modes du chant antiphonique.

§ 65. Des trois échelles modales réputées indigènes en Grèce, la *dorienne*, la plus usitée au temps du paganisme, occupe le moins de place dans le chant chrétien[1]. Quelques mélodies de ce mode, les plus simples, se confinent dans la partie essentielle du parcours, la quinte modale ♮ — E (ex. 1) ; mais la plupart occupent un plus grand espace : la sixte c — E (ex. 2), la septième c — D (ex. 3) ou l'octave d — D (ex. 4). Cette dernière étendue, rarement dépassée à l'aigu, ne l'est jamais au grave.



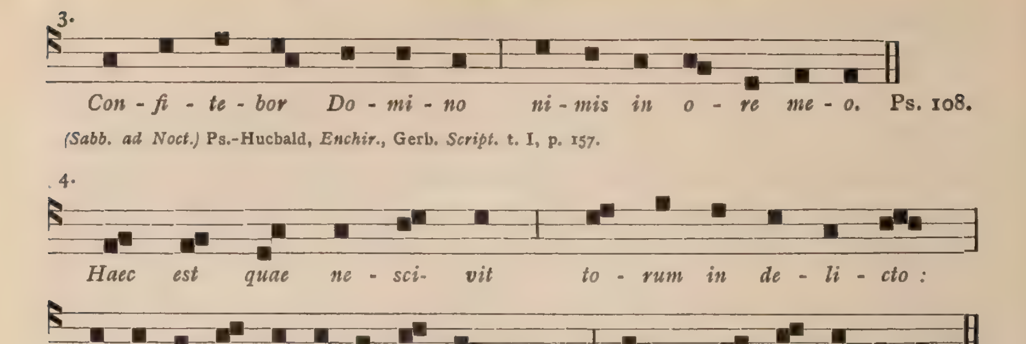
(Fer. VI ad Vesp.)



De plur. Mart. in III noct.[2] *(nunc in festo Omn. SS.).* La mélodie d'après Pustet.

[1] Il y a toutefois lieu de remarquer qu'on rencontre le mode dorien dans un des plus anciens chants connus, le *Te Deum*. La Préface aussi paraît avoir eu primitivement la finale dorienne.

[2] L'indication des offices, lorsqu'elle ne se trouve pas entre parenthèses, est donnée d'après le *Liber responsalis* pseudo-grégorien (*S. Greg. M. opp.* Patr. lat. de Migne, t. LXXVIII, p. 725 et suiv.), lequel contient le texte des antiennes de l'office (sauf celles du psautier), ainsi que les répons et les versets. Tel que ce recueil a été publié par les Bénédictins, c'est une compilation désordonnée formée en France, et dont les éléments les plus récents ne sont pas antérieurs au milieu du IXe siècle. L'écrit fondamental, qui présente quelques lacunes, est d'origine romaine; il se compose de la réunion d'un *antiphonale* et d'un *responsale* du VIIIe siècle, semblables à ceux dont s'est servi vers 830 le diacre Amalaire (voir la préface de son livre *De ordine antiphonarii*). Le *Responsale gregorianum*, que nous décrirons avec plus de détail dans la note D de l'appendice, réclame impérieusement une édition critique : belle tâche pour les RR. PP. de Solesmes ou de Maredsous.



De Virg. in I noct. — Seul parmi les modernes, Pustet a conservé la dominante primitive du IIIe mode (♮).

§ 66. L'harmonie préférée de l'hellénisme oriental, l'*iastienne*, s'est conquis la plus large place dans le chant des chrétiens d'Occident ; ses trois formes remplissent la majeure partie de l'Antiphonaire[1].

I. L'*iastien relâché*, la forme la plus fréquente, a pris pour son domaine propre l'octave phrygienne (**D c♮ a G FE D**).



Dom. III. Adv. in Evangelio[2]. Le début d'après Réginon.

Mais le plus souvent l'échelon supérieur n'est pas atteint, et la cantilène ne s'éloigne de la fondamentale iastienne (G) que d'une quarte, tant à l'aigu qu'au grave. Une telle disposition de l'échelle, où la corde principale occupe le centre exact du dessin mélodique, paraît avoir été fort admirée des Anciens[3].

1 Le *Tonarius* de Réginon contient à peu près 680 antiennes du mode iastien (VIIe, VIIIe, IVe modes ecclésiastiques), 350 antiennes du mode éolien (Ier et par exception IIe), 100 du mode dorien (IIIe).

2 Dans le *Resp. greg.* l'expression *in Evangelio* désigne les antiennes adjointes à l'un ou à l'autre des deux grands cantiques de l'Évangile, le *Benedictus* et le *Magnificat*.

3 Peut-être est-ce là cette *forme merveilleuse* de l'échelle iastienne (*τρόπος θαυμαστὸς ἁρμονίας*) dont Héraclide du Pont (Athénée, XIV, 625) attribue l'invention au vieux

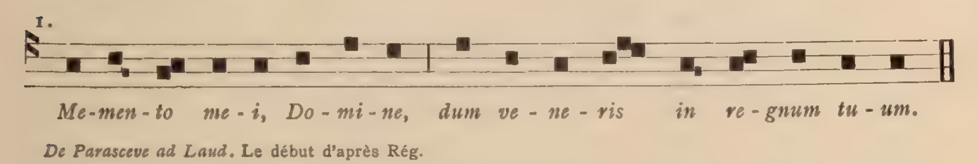
2.



Dom. III Adv. ad Laud. (Cf. *O lux beata Trinitas*, p. 71). Le début d'après Rég.

Les chants les moins étendus ne dépassent pas au grave la finale de plus d'un degré, et se renferment conséquemment dans la quinte c — F.

1.



De Parasceve ad Laud. Le début d'après Rég.

II. L'*iastien normal* a pour étendue la plus petite sa quinte modale, d c♮ a g (ex. 1), intervalle qui s'élargit graduellement par l'annexion du 6e degré ascendant, e (ex. 2), du degré au-dessous de la finale, F (ex. 3), et du 7e degré ascendant, f (ex. 4). Un petit nombre d'antiennes monte jusqu'à l'octave de la fondamentale, g (ex. 5).

1.



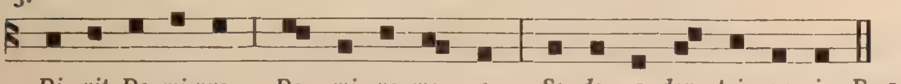
Vig. Nat. Dñi ad Laud. Le début d'après Rég.

2.



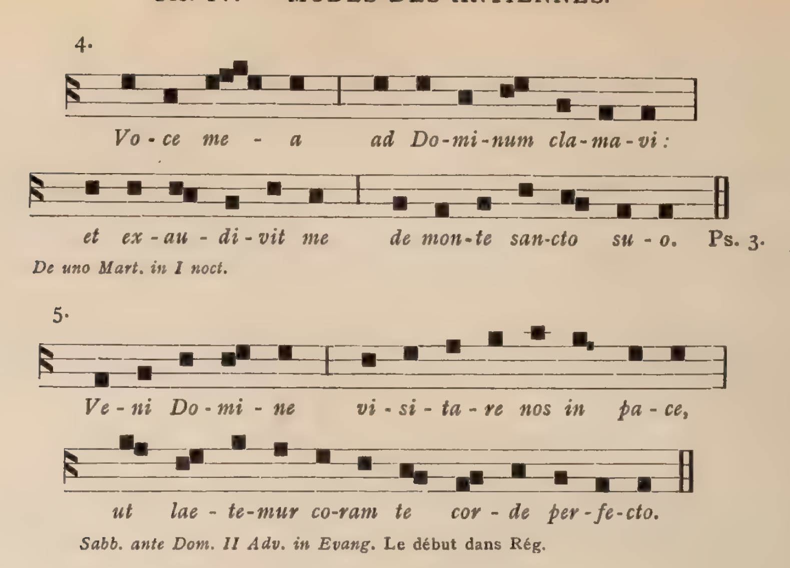
De S. Petro ad Laud. Le début dans Rég.

3.



(Dom. ad Vesp.). Ibid. Comp. la scolie funéraire, p. 46.

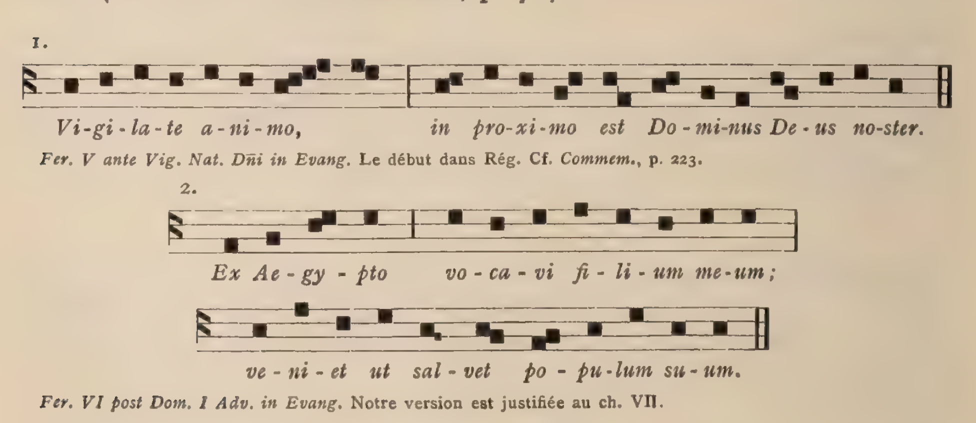
poëte ionien Pytherme. — Dans l'harmonie cosmique des néo-pythagoriciens, qui faisait correspondre à chacun des principaux corps célestes un des sons de l'heptacorde (voir Boèce, *Mus.*, I, 27), le Soleil répondait à la corde médiane.



De uno Mart. in I noct.

Sabb. ante Dom. II Adv. in Evang. Le début dans Rég.

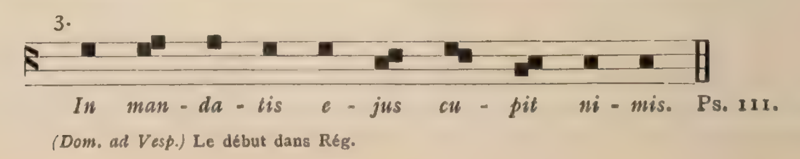
III. Dans les antiennes de l'office, comme dans les hymnes, l'*iastien intense* ne se distingue guère du normal, sinon par sa terminaison sur si♮ et par son *ambitus* plus court. Il ne descend pas au-dessous de la fondamentale iastienne ; à l'aigu il s'arrête d'habitude devant le degré dissonant (f), fausse quinte du son final (Cf. *Conditor alme siderum*, p. 72).



Fer. V ante Vig. Nat. Dñi in Evang. Le début dans Rég. Cf. *Commem.*, p. 223.

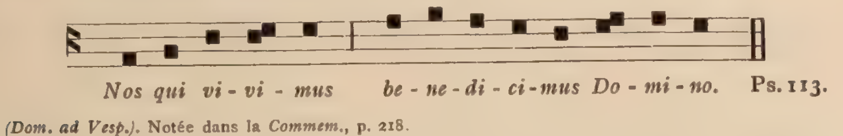
Fer. VI post Dom. I Adv. in Evang. Notre version est justifiée au ch. VII.

On voit que la fondamentale harmonique se répercute rarement ; des fois même elle est simplement sous-entendue.



(Dom. ad Vesp.) Le début dans Rég.

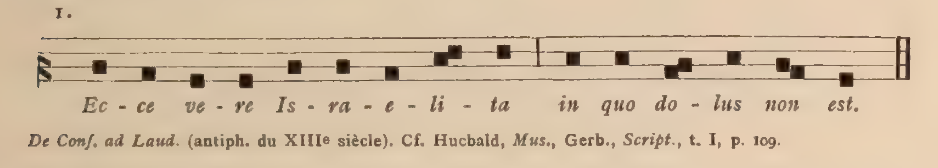
IV. Il existe une variété exceptionnelle de l'iastien normal, que nous ne trouvons mentionnée nulle part chez les Anciens. Caractérisée par sa terminaison sur le degré supérieur de la quinte modale (d), elle n'est représentée dans les antiennes de l'office que par un thème unique[1].



(Dom. ad Vesp.). Notée dans la *Commem.*, p. 218.

§ 67. Après l'iastien, mode essentiellement multiple, l'*éolien*, l'harmonie commune de la musique grecque, occupe dans l'antiphonaire de l'office la plus large place, bien qu'il ne possède aucune variété secondaire. Apulée définit les deux modes d'une manière concise et frappante : *Iastius varius, Aeolius simplex*[2]. La simplicité de l'éolien se manifeste dans l'étendue restreinte de ses cantilènes antiphoniques : la plupart de celles-ci, de même que les fragments éoliens conservés en notation grecque, se renferment dans la quinte modale, e d c♮ a (ex. 1), ou ne la dépassent que d'un degré au grave (ex. 2).

1.



De Conf. ad Laud. (antiph. du XIIIe siècle). Cf. Hucbald, *Mus.*, Gerb., *Script.*, t. I, p. 109.

2.



Fer. VI ante vig. Nat. Dñi ad Laud. Le début d'après Rég.

Un certain nombre d'antiennes utilisent le 6e degré ascendant, f (ex. 3), d'autres vont jusqu'au 7e, g (ex. 4). L'octave de la fondamentale (aa) reste généralement sans emploi.

[1] En 1875 j'attribuais cette sorte de cantilènes liturgiques au mode phrygien (voir ci-dessus, p. 13, note 2); une étude plus approfondie m'a démontré l'impossibilité de l'assimilation. L'origine de la nomenclature grecque des échelles tonales devient tout à fait inintelligible si l'on n'admet pas que les cantilènes phrygiennes, comme les doriennes et les lydiennes, avaient leur parcours entier à l'aigu du son final.

[2] *Flor.*, I, 4.

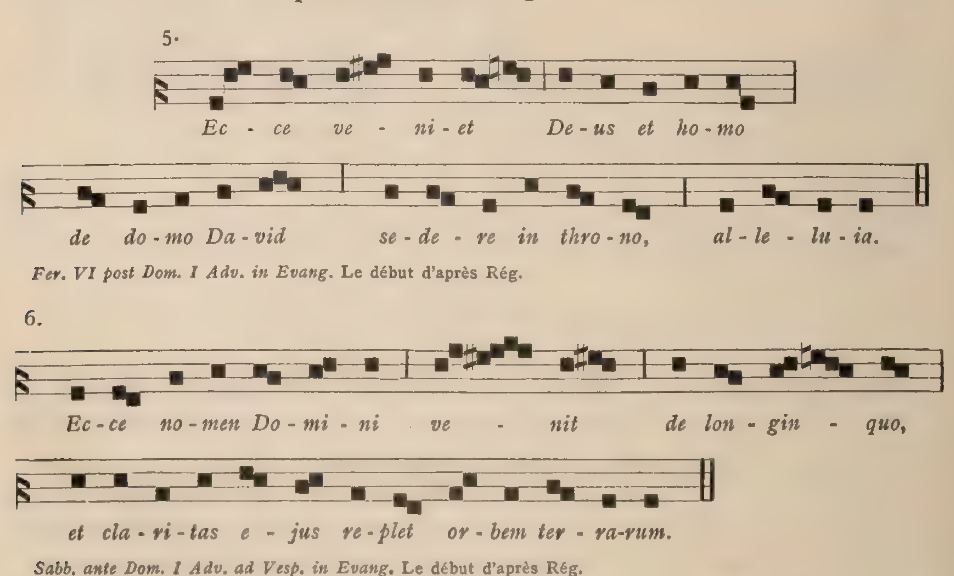


De S. Joh. Evang. ad Laud. Le début d'après Rég.



Sabb. ante Dom. II Adv. in Evang. Le début d'après Rég.

Souvent dans les passages mélismatiques le 6e degré de l'échelle éolienne ascendante (f) subit une altération chromatique. Précédé ou suivi de l'avant-dernier degré (g), il est haussé d'un demi-ton : f se change en f♯. Rarement il en est de même lorsque le 6e degré se trouve à la fois après et avant le 5e.



Fer. VI post Dom. I Adv. in Evang. Le début d'après Rég.

Sabb. ante Dom. I Adv. ad Vesp. in Evang. Le début d'après Rég.

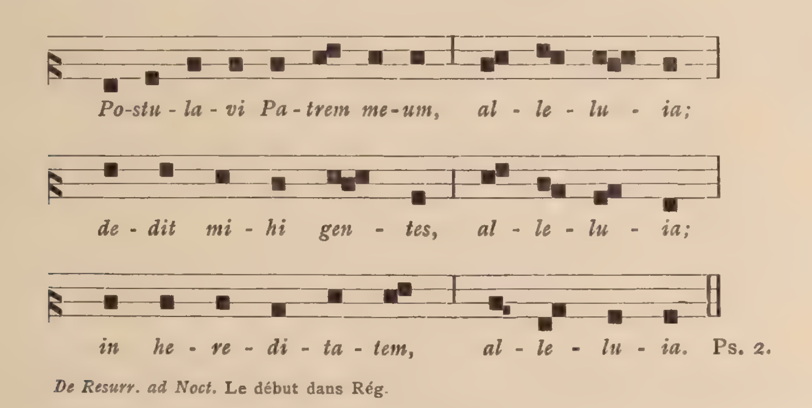
La notation ecclésiastique a pu éviter la représentation graphique du dièse, sinon le dièse lui-même, par suite de la

transposition générale des cantilènes éoliennes à la quinte inférieure[1].



Ces cantilènes métaboliques se rattachent-elles historiquement aux *tropica* des citharèdes du IIe siècle (p. 37) ? Cela me paraît plus que douteux. Dans les mélodies de l'Église latine le degré chromatique n'est qu'une note de passage, intercalée, selon toute apparence, à une date relativement récente. La coïncidence n'en est pas moins digne d'attention. Remarquons au surplus que le 6e degré ordinaire n'est lui-même essentiel dans aucun thème éolien : au fond ce mode est hexaphone.

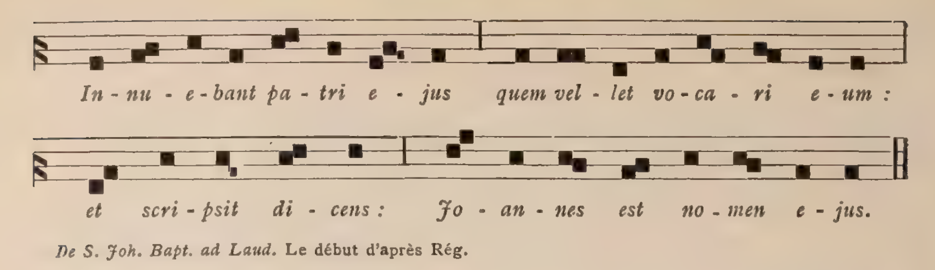
§ 68. I. Des deux espèces de chants *hybrides* (§ 52, p. 73) la moins fréquente dans l'antiphonaire est *celle qui commence en iastien et se termine en éolien.*



De Resurr. ad Noct. Le début dans Rég.

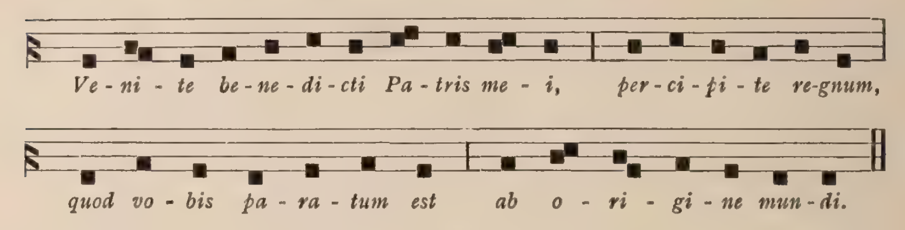
II. L'espèce la plus usitée, *éolienne au début*, *finit d'habitude en iastien intense* (cf. *Aeterne rerum conditor*, p. 74).

[1] Chez les anciens Hellènes les hymnes religieux en mode éolien se chantaient aussi, paraît-il, dans la région grave de la voix, si l'on s'en rapporte à un fragment (*à Demeter*) de Lasos d'Hermione (500 av. J. C.), où l'harmonie éolienne reçoit la qualification de *βαρύβρομος, sonnant au grave.*



De S. Joh. Bapt. ad Laud. Le début d'après Rég.

Par exception elle prend la terminaison de l'iastien normal.



Fer. II post Dom. I Quadr. in Evang. D'après Pustet.

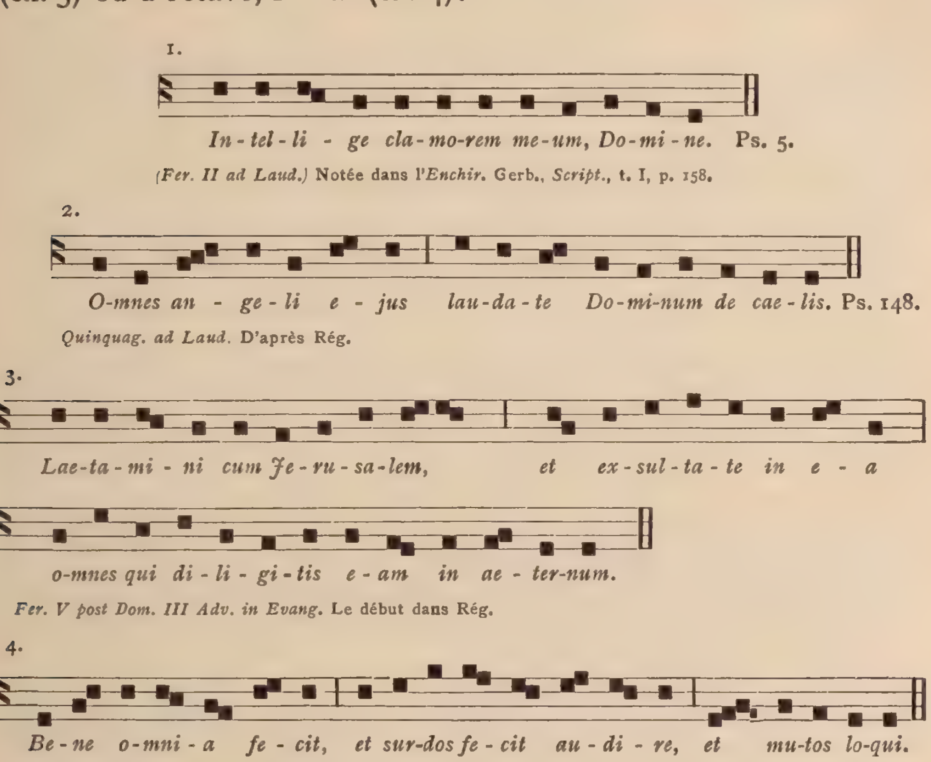
§ 69. Outre les trois modes qu'il a en commun avec les cantilènes ambrosiennes et les restes de la musique vocale des Anciens, *le chant antiphonique possède une échelle modale inconnue à la citharodie gréco-romaine comme à l'hymnodie primitive.* C'est le mode *hypolydien* (fe d c♮ a G F), dont la structure harmonique a été exposée précédemment (p. 9-11). De même que l'iastien, il admet trois formes, dites normale, relâchée, intense (p. 15).

La présence de ce mode parmi les chants de l'Église romaine est due, sans doute, à des influences populaires. Chez les Anciens l'hypolydien relâché était surtout consacré à la chanson gaie; l'intense aux plaintes funéraires, aux airs mélancoliques. Bien qu'elle tienne une place exiguë dans l'Antiphonaire de l'office[1] ($^1/_{20}$ du nombre total des chants), l'harmonie hypolydienne s'y trouve représentée par ses trois variétés caractéristiques.

I. Les cantilènes de l'*hypolydien normal* se forment en grande partie des sons de la triade modale (F a c), et y trouvent toutes leurs notes de début et de repos. Au grave la fondamentale (F) est rarement franchie. A l'aigu, si l'on excepte quelques antiennes du psautier, qui ne sortent pas de la quinte modale (ex. 1), la

[1] Le *Tonarius* de Réginon n'a que 50 antiennes pour le V[e] et le VI[e] ton réunis.

mélopée utilise à volonté les degrés supplémentaires (d e f), et parcourt un intervalle de sixte, d — F (ex. 2), de septième, e — F (ex. 3) ou d'octave, f — F (ex. 4).



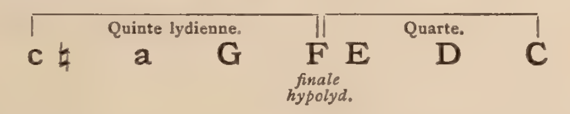
(*Fer. II ad Laud.*) Notée dans l'*Enchir.* Gerb., *Script.*, t. I, p. 158.

Quinquag. ad Laud. D'après Rég.

Fer. V post Dom. III Adv. in Evang. Le début dans Rég.

Dom. XII (XI) post Pent. in Evang. Le début dans Rég.

II. L'*hypolydien relâché* dispose de l'octave lydienne entière, dont le cinquième degré descendant devient sa corde finale.



En fait, les thèmes du chant antiphonique n'utilisent que les six échelons inférieurs de la susdite octave,



ce qui fait disparaître le triton (♮ — F) et rend cette mélopée modale aisée et naturelle entre toutes. L'hypolydien relâché devient par là hexaphone, comme le sont, en général, l'éolien et

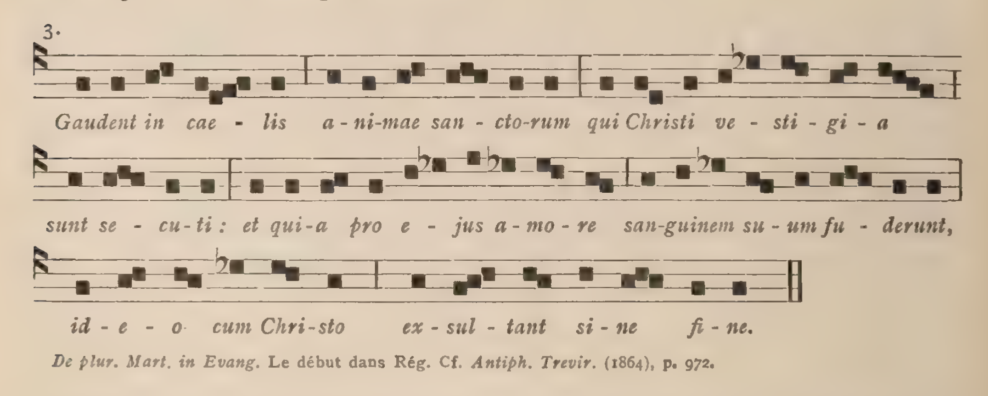
l'iastien intense. La fondamentale lydienne (F) fournit aux chants de l'hypolydien relâché, non seulement leur cadence finale, mais encore leurs arrêts partiels et leur unique point de départ.



De Nat. Dñi, in III noct. Le début dans la *Commem.*, p. 217.

Dom. Sexag. in Evang. Le début dans Rég.

Un certain nombre de mélodies de formation postérieure monte un ou deux échelons de plus. En ce cas si♮ se transforme invariablement en si♭, et l'hypolydien relâché s'assimile tout à fait au majeur de l'Europe moderne[1].



De plur. Mart. in Evang. Le début dans Rég. Cf. *Antiph. Trevir.* (1864), p. 972.

Rien ne nous autorise à faire remonter cette altération de l'échelle lydienne jusqu'aux temps du paganisme. Toutes les

[1] L'octave d'ut, divisée, comme aujourd'hui, en quarte aiguë et quinte grave



est exclue par Gaudence (Meib., p. 19) du nombre des formes mélodiques (ἐμμελῆ) et consonantes (σύμφωνα) de l'intervalle d'octave.

vraisemblances nous amènent à la supposer contemporaine de la création du style orné (VII[e] siècle). Vers 900 elle avait déjà gagné l'hypolydien normal (le V[e] mode ecclésiastique), et son extension n'était guère moindre qu'aujourd'hui[1].

III. Un spécimen de l'*hypolydien intense* (ou *syntonolydien*) s'est retrouvé parmi les restes de l'art gréco-romain (p. 51). En ce qui concerne sa structure harmonique, ce petit morceau de cithare concorde parfaitement avec les chants antiphoniques. Par contre le parcours mélodique diffère. Tandis que le dessin antique occupe toute l'octave lydienne (c — C), les cantilènes de l'office ont l'ambitus ordinaire de l'hypolydien normal (d c♮ a G F).

1.



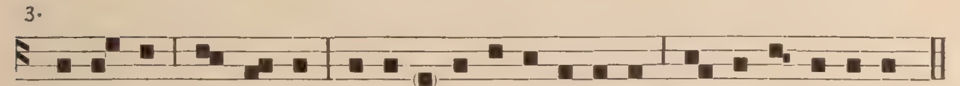
Mélodie psalmodique du V[e] mode latin, *Commem.*, p. 224.

2.



Fer. V post Dom. III Adv. in Evang. D'après l'antiph. de Trèves, p. 174.

3.



Fer. IV post Dom. III Adv. in Evang. Le début d'après Rég.

4.

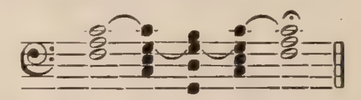


[1] « Les exemples du tétracorde conjoint (d c ♭a) abondent dans tous les modes « (ecclésiastiques), mais principalement dans le tritus authente (V[e]) et le plagal (VI[e]), « où l'on rencontre à peine une mélodie exempte du mélange des tétracordes conjoint « (par bémol) et disjoint (par bécarre). » Hucb. *Mus.*, Gerb. t. I, p. 114.



Oct. Nat. Dñi in Evang. Le début d'après la *Commem.*, p. 214; le reste d'après l'ant. du XIII[e] s. et Solesmes.

IV. Si nous laissons hors de compte l'altération, relativement récente, de si♮ en si♭, dans la forme relâchée du mode, l'hypolydien est, aux yeux du musicien moderne, *un majeur ayant son commencement et sa fin sur la sous-dominante*,



et conséquemment la complète contrepartie de l'harmonie iastienne (p. 46).

§ 70. Récapitulons et résumons ici en langage théorique les faits observés au cours de ces dernières pages.

I. *Le chant antiphonique a pris à la musique des anciens Hellènes les quatre octaves modales les plus aiguës*, l'éolienne, l'iastienne, l'hypolydienne, la dorienne : celles qui ont leur consonance principale, la quinte, au grave (p. 9), et dont le son inférieur revêt le caractère de tonique.

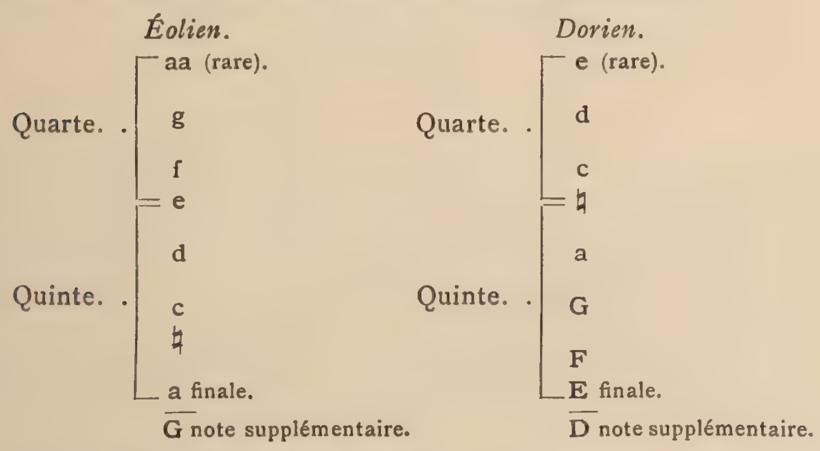
II. Les quintes des deux modes inférieurs, l'hypolydien et le dorien, contiennent la dissonance mélodique de triton (♮ — **F**). Il n'en est pas de même pour les quintes des deux modes les plus aigus, l'éolien et l'iastien; celles-ci ne recèlent aucune intonation dure. C'est là sans doute la cause de la prépondérance écrasante de l'iastien et de l'éolien dans les antiennes de l'office. Dès son origine la mélopée des chrétiens d'Occident révèle une tendance marquée vers la consonance[1].

a) Les deux modes exempts de triton s'unissent et engendrent des mélodies hybrides qui ont leur conclusion, soit en éolien, soit en iastien (pp. 93-94).

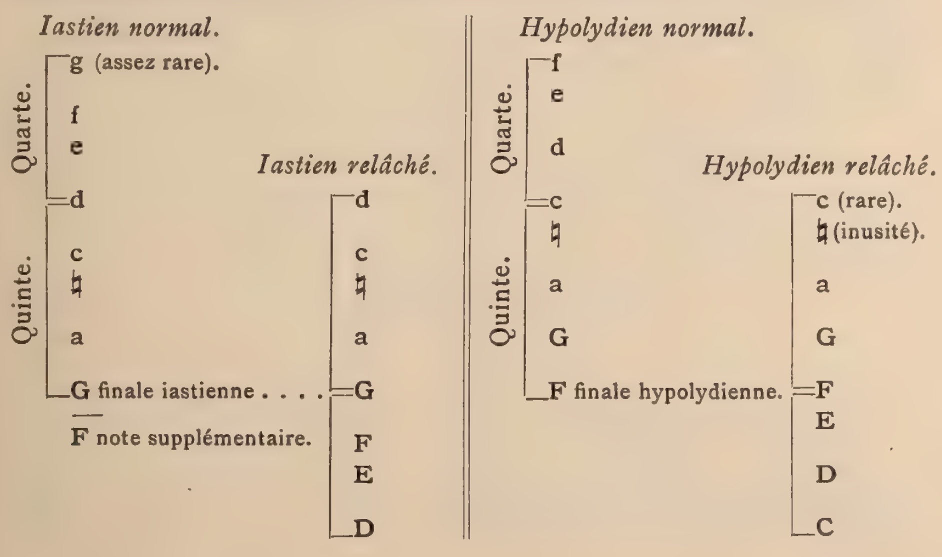
[1] Sur près de 1200 antiennes contenues dans le *tonarius* de Réginon, le dorien et l'hypolydien n'en réunissent guère que 160. — L'éolien et l'iastien relâché s'emploient, à l'exclusion de toutes les autres formes modales, dans les monodies de la messe dites *Tractus*, Traits.

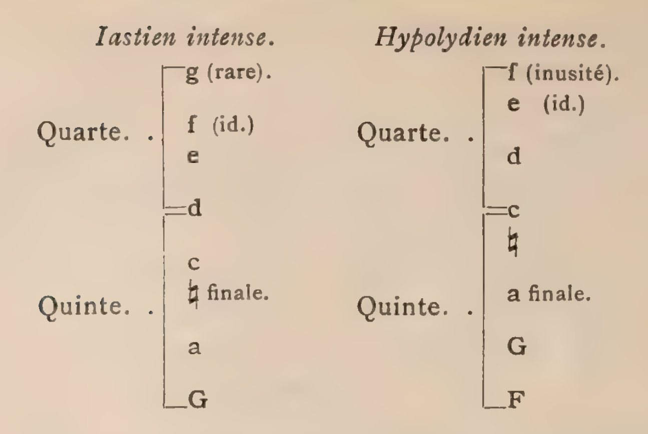
III. Deux modes ont pour triade fondamentale un accord parfait mineur : l'éolien (a c e), le dorien (E G ♮); les deux autres ont comme base un accord parfait majeur : l'iastien (G ♮ d), l'hypolydien (F a c).

a) Les deux modes fondés sur une triade mineure n'admettent que la structure mélodique dite *normale :* leur finale est le dernier ou l'avant-dernier son au grave de l'espace parcouru.



b) Les deux modes établis sur un accord parfait majeur, l'iastien et l'hypolydien, ont chacun, outre leur forme *normale*, deux variétés secondaires : la *relâchée*, dont le parcours est situé une quarte plus bas, et l'*intense*, semblable à la normale, sauf pour la terminaison qui s'opère sur la médiante de la triade.

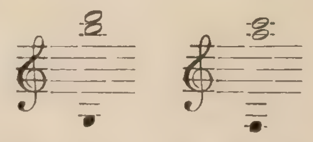




c) Les cantilènes dites intenses ne descendent jamais au-dessous de la fondamentale du mode, tierce inférieure de leur son final. Cette corde fondamentale apparaît rarement; parfois même (p. 91, ex. 3, *In mandatis*) elle est tout à fait absente. Les sons réitératifs de la mélodie sont la quinte de la triade modale et la tierce : celle-ci fournit en outre la conclusion définitive. La répétition continuelle des deux sons supérieurs de l'accord parfait majeur fait que la fondamentale est sans cesse présente au sentiment de l'auditeur[1]. Nulle part la subordination de tous les éléments harmoniques à un son principal ne se fait sentir avec autant de force que dans les chants de cette catégorie. Ils restent, pour ainsi dire, suspendus en l'air : leur base harmonique est plutôt suggérée qu'exprimée directement; de là leur caractère particulier d'exaltation[2].

IV. Les *huit* formes modales dont nous avons constaté l'emploi

[1] Frappés simultanément, les deux sons supérieurs d'un accord parfait majeur font bourdonner à l'oreille le son fondamental, deux octaves plus bas. C'est le phénomène du *son résultant* ou *différentiel*.



Même émis successivement, ils évoquent dans notre esprit, par l'intermédiaire du sens auditif, l'idée du son fondamental.

[2] Les nomes, dits *rehaussés (orthioi)* ou *aigus (oxeis)*, qu'Aristote déclare très-fatigants (*Probl.* XIX, 37), appartenaient certainement à une des deux formes intenses. Voir ci-dessus, p. 14, note 1.

dans le chant antiphonique correspondent à *cinq* notes finales disposées ainsi de l'aigu au grave :

Finale si	:	iastien intense.
» la	:	hypolydien intense. éolien.
» sol	:	iastien normal. iastien relâché.
» fa	:	hypolydien normal. hypolydien relâché.
» mi	:	dorien.

V. Trois formes modales, l'iastien intense, l'éolien, l'hypolydien relâché, s'emploient le plus souvent à l'état hexaphone : elles retranchent de la mélodie l'un des deux sons extrêmes de la progression des six quintes, génératrice du système diatonique (p. 5). En cet état leur échelle effective ne renferme plus qu'un seul demi-ton (si-ut *ou* mi-fa), et toute succession directe ou indirecte de triton ou de fausse-quinte est rendue impossible.

Éliminé en iastien intense, en éolien. — Éliminé en hypolydien relâché.

fa — ut — sol — ré — la — mi — si

VI. En éolien le 6e degré de l'échelle ascendante est parfois haussé d'un demi-ton : f devient f♯. Par contre en hypolydien relâché le 4e degré au-dessus de la finale est constamment baissé d'un demi-ton : ♮ se change en ♭, et la quinte lydienne, tritoniée (c♮ a G F), se transforme en quinte iastio-phrygienne, ditoniée (c ♭a G F = d c♮ a G = G FE D C), tandis que la consonance complémentaire, la quarte (fe d c ou FE D C), reste intacte. L'hypolydien devient ainsi un mode mixte[1].

[1] C'est là l'origine du majeur européen, né de la fusion des deux majeurs antiques. Rien n'est plus simple que le principe harmonique de cette révolution musicale. La progression de six quintes qui engendre l'échelle diatonique (p. 5),

fa — ut — sol — ré — la — mi — si

comprend trois accords parfaits majeurs : un à gauche, un à droite, un au centre.

Accord de gauche. (FA la UT) — Accord de droite. (SOL si ré)

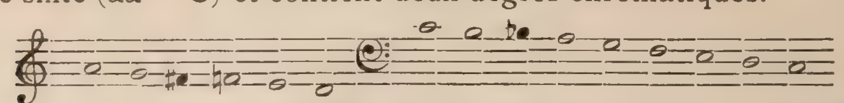
FA la UT mi SOL si ré

Accord central. (UT mi SOL)

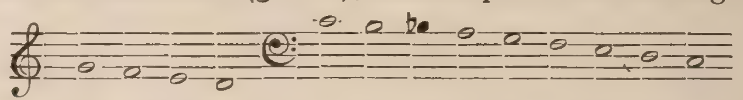
Dans l'antiquité la fonction d'accord principal, commencement et fin de la période

Toutes ces règles, sauf la dernière, sont en concordance avec la doctrine et la pratique des Anciens, telles qu'elles nous sont actuellement connues.

§ 71. Si l'on réunit le parcours mélodique des diverses variétés modales analysées ci-dessus, on obtient l'échelle complète des sons employés dans les antiennes. Elle embrasse une octave et une sixte (aa — C) et contient deux degrés chromatiques.



Mais depuis des temps fort reculés l'éolien a été transposé à la quinte grave (pp. 92-93), ce qui a eu pour résultat d'annuler, outre l'échelon supérieur (aa), le degré diésé, et de réduire l'étendue totale à une douzième (g — C), diatonique à un seul degré près.

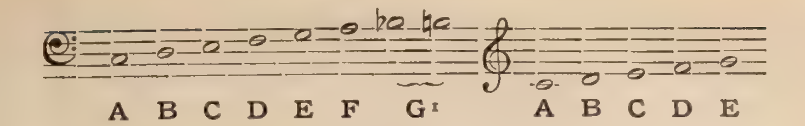


§ 72. Cette suite de sons, terminée au grave par UT, et exécutée, non plus de haut en bas, à la manière antique, mais de bas en haut, à la moderne, est devenue le point de départ de l'échelle instrumentale des Occidentaux, ainsi que la base de la plus ancienne notation au moyen des signes de l'alphabet latin. Les lettres A B C D E F G, répétées d'octave en octave, ont servi à désigner les longueurs de cordes ou les touches correspondant aux sons *ut ré mi fa sol la si* ou *si♭*[1].

musicale, était dévolue tantôt à la triade de gauche, tantôt à la triade de droite; dans l'Europe moderne cette fonction a passé, sans exception, à la triade centrale.



[1] *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 439. La direction ascendante de cette échelle notée s'explique par un fait très naturel : *en opérant la division du monocorde, on devait forcément partir de la longueur totale de la corde unique*, c'est-à-dire du son inférieur. — La notation instrumentale des anciens Hellènes, *issue du jeu d'instruments polycordes*, procédait à l'inverse. Son point de départ était la corde la plus mince, ou la plus courte, ou la plus tendue : bref la plus aiguë. Voir son échelle primitive : *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 398.



Il est douteux que ce système d'écriture musicale, imaginé apparemment dès le VIIe siècle[2], ait jamais servi à noter un recueil de chants liturgiques. Créé en vue de l'usage profane, il n'eut pour l'art religieux que la valeur d'un procédé didactique. Les instruments étaient bannis de l'Église, mais ils jouaient un rôle considérable dans l'enseignement du chant liturgique, particulièrement pour la démonstration des intervalles. Nos plus vieux documents nous montrent toujours le monocorde auprès du chantre, comme son auxiliaire indispensable[3].

La notation alphabétique qui traduit UT par A tomba en discrédit parmi les musicistes, dès qu'ils se retrouvèrent en possession de quelques bribes de la doctrine antique[4]. Aux environs de 900, Hucbald l'emploie, comme une écriture d'usage vulgaire, pour expliquer les signes de son invention, calqués sur les notes

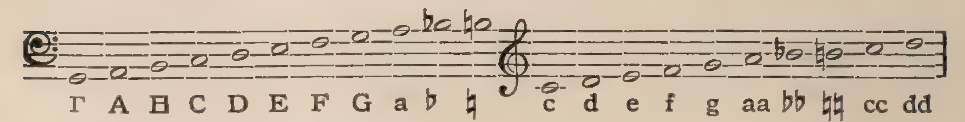
[1] Les écrivains qui se servent de ce système de notation désignent si ♭ par G *synemmenon*, pour le distinguer de si ♮, qui s'indique simplement par G. Voir Gerb. *Script.*, t. I, p. 347 : *Item ad monochordum regula.* Lisez à partir de la 2e colonne, 3e ligne : « Remitto a « fine in idem F (la) tres passus, quartum in C (MI). Intendo a C in finem tres passus et « primus finit in G (si ♮). Intendo a D (FA) in finem quatuor passus, et primus terminabit « in G *synemmenon* (si ♭), et finita est mensura ».

[2] Il a dû être créé avant qu'il existât des chants du *protus plagal* (IIe ton) descendant jusqu'à la quarte au-dessous de leur finale, p. e. *O Sapientia.* On lit dans Martianus Capella (Meib., p. 184) une phrase qui, si elle était authentique, prouverait la prépondérance de l'échelle UT — ut, dès le IVe siècle : *divisarum tertia, quae plenum systema diapason finit.* Mais ces cinq derniers mots auront été ajoutés après coup. En tout cas l'interpolation avait déjà passé dans le texte dont se servait Remi d'Auxerre aux environs de 900. Voir Gerb. *Script.*, t. I, p. 71.

[3] Hucbald, de même que tous les anonymes et pseudonymes du Xe siècle, donne la division du monocorde. Guy d'Arezzo écrit au début de son *Micrologue :* « Celui qui « veut suivre notre méthode, doit apprendre quelques chants notés à notre manière, « *exercer sa main à la pratique du monocorde*, et méditer souvent les suivantes règles, « jusqu'à ce que, connaissant la valeur et la nature des sons, il soit parvenu à bien « chanter toutes les mélodies, soit connues, soit inconnues. » Gerb. *Script.*, t. II, p. 4.

[4] Ce fut lors de la dissolution de l'empire carlovingien. Aux environs de l'an 900, Réginon de Prum, Hucbald de Saint-Amand et son condisciple Remi d'Auxerre furent les premiers à reprendre l'usage de la terminologie musicale des Grecs. Cinquante ans auparavant, Aurélien de Réomé ne s'aventure pas encore sur ce terrain.

grecques du ton lydien[1]. Les nombreux systèmes de même genre essayés au cours du X[e] siècle traduisent uniformément par **A** le son inférieur de l'échelle grecque, la *proslambanomène*[2]. Ce point de départ ne fut plus perdu de vue désormais, et la notation alphabétique préconisée par le *Micrologue* de Guy d'Arezzo (celle dont nous nous servons dans cet ouvrage) est encore connue aujourd'hui en Occident de quiconque s'occupe de chant d'église.



Mais en dépit du déplacement des lettres, UT garda sa primauté et ne cessa pas d'être considéré comme le degré initial de l'échelle-type, *prima vox*[3]. Le grand réformateur Guy d'Arezzo, par un instinct vraiment prophétique, fit prévaloir le principe musical de l'avenir en créant les syllabes de la solmisation,

UT *queant laxis* RE*sonare fibris* etc.

SECTION III. — *Adaptation de la doctrine des modes ecclésiastiques aux chants de l'Église latine.*

§ 73. Lorsque, vers 440, Léon le Grand fonda la plus ancienne congrégation de chantres d'église, l'art antique n'avait pas cessé d'être cultivé activement (§ 39, p. 58), et les dénominations des modes grecs se maintenaient dans l'usage général. Au commencement du siècle suivant, alors qu'une grande partie de l'antiphonaire de l'office existait déjà, Cassiodore, le contemporain de saint Benoît, se sert encore des termes dorien, éolien, iastien, en décrivant le caractère moral des mélodies hymnétiques (p. 76). Mais après la catastrophe où sombra toute l'ancienne société romaine (547), ce dernier reste de connaissances

[1] *De Mus.*, Gerb. *Script.*, t. I, p. 118, à l'extrême droite du tableau. Guy d'Arezzo, *Regulae musicae rhythmicae* (Gerb. *Script.*, t. II, p. 25 et suiv.) : « Notis illis spretis, quibus « vulgus utitur, ... septem istas disce notas septem characteribus : **A** (LA) **B** (SI♮) « **C** (UT), » etc.

[2] *Mus. de l'ant.*, t. I. p. 441.

[3] Guy, *De modorum formulis et cantuum qualitatibus*, dans les *Scriptores* de Coussemaker, t. II, p. 79, § III ; p. 85 : « Quoniam autem **C** litteram, quae apud veteres tertia (MI) habebatur, pro certo comperimus ex numerorum ratione fore primam », etc.

musicales disparaît. On n'en continua pas moins à couler les nouveaux chants dans les moules traditionnels, de même que les montagnards de l'Écosse et les Irlandais composent jusqu'à ce jour leurs airs en modes pentaphones, legs des temps préhistoriques, et que chez nous des amateurs inventent couramment des mélodies majeures ou mineures, sans connaître une note de musique. A l'époque de saint Grégoire le Grand (600), l'érudit Isidore de Séville ne sait plus ce que c'est qu'un mode, ce que c'est qu'un ton[1].

§ 74. Deux siècles s'écoulent encore, période vide de documents musicaux[2], et vers 850 nous rencontrons le premier ouvrage didactique consacré aux chants de l'Église, la *Musica disciplina* du moine Aurélien de Réomé[3]. Là, plus de mode dorien, iastien, éolien, hypolydien. Les quatre modes du chant liturgique sont simplement désignés par un numéro d'ordre ; ils s'appellent maintenant premier (*protos*), deuxième (*deuteros*), troisième (*tritos*), quatrième (*tetrartos*, naïvement latinisé par les moines franks en *tetrardus*). Tous se dédoublent. Chacun des quatre modes comporte deux types de structure mélodique : un type aigu, principal (*authentos*), un type grave, subordonné (*plagios*). C'est le système de l'*Octoechos*, des huit modes (ou tons) ecclésiastiques, encore aujourd'hui en vigueur chez les chrétiens d'Orient et d'Occident, bien que le chant des deux Églises ait une contexture musicale entièrement différente.

§ 75. Démontrer l'origine hellénique d'une théorie dont tous les termes sont grecs est une besogne superflue. Au surplus Aurélien

[1] Il ne fait pas mention des modes. Quant aux tons, il copie la définition de Cassiodore. Mais ce qu'il y ajoute de son crû prouve à l'évidence que la signification des termes lui échappe complètement. « Tonus est harmoniae differentia et quantitas... cujus « *genera* (!) in XV *partibus* (!) musici diviserunt, ex quibus hyperlydius novissimus et « acutissimus, » etc. Gerb. *Script.*, t. I, p. 21.

[2] Nous ne trouvons à placer dans ce long espace de temps que la *Musica theorica* de Bède le Vénérable (vers 700), où il est uniquement question de rapports numériques, et le fragment de quelques lignes que Gerbert attribue à Alcuin (*Script.*, t. I, pp. 26-27) : une brève exposition des modes ecclésiastiques.

[3] La date approximative de l'écrit ressort de quelques mots qui se lisent à la p. 41. L'écrivain s'adresse à un petit-fils de Charlemagne, à un certain abbé Bernard, désigné comme futur archevêque (peut-être un bâtard de Bernard, roi d'Italie) : « Unde pius « augustus avus vester Karolus, paterque totius orbis, » etc.

est très explicite à cet égard. « Ceux, » dit-il, « qui ne goûteraient « pas ma doctrine ou qui s'imagineraient y découvrir des erreurs, « doivent savoir que toutes les distinctions mentionnées ici, de « même que la discipline musicale dans son entier, viennent de « source grecque[1]. » Ce qu'Aurélien ni aucun écrivain ancien ou moderne ne nous apprend, c'est où et quand le système des quatre modes doubles a pris naissance. La première mention s'en trouve chez un Père de l'Église grecque, Syrien de nationalité, saint Jean de Damas; le recueil de chants liturgiques composé ou compilé par lui porte le nom d'*Octoechos*[2]. Comme l'illustre écrivain ecclésiastique est né vers 676, son ouvrage n'a pu voir le jour avant 710. La théorie des huit modes était donc établie dans la Syrie chrétienne au commencement du VIII[e] siècle. Du côté de l'Orient nos connaissances ne vont pas actuellement plus loin.

§ 76. Nous ne sommes pas mieux informés de l'époque où le nouveau système modal s'implanta à Rome. Aurélien, le seul musiciste qui donne quelques renseignements historiques, sait qu'il était universellement adopté en Occident au temps de Charlemagne, et que déjà alors certains chantres en signalaient les défectuosités. Il ajoute que le grand Empereur, éclairé par ces critiques, et agacé d'entendre les Grecs se vanter d'avoir donné au monde les huit tons, en fit porter le nombre à douze[3]. Et c'est là tout. Mais si les documents littéraires nous laissent dans une profonde obscurité, les monuments musicaux, les chants eux-mêmes de l'Église latine nous envoient quelques rayons de lumière qui nous permettent de pousser plus loin nos investigations. En examinant les répons de la Messe (particulièrement les graduels), on s'aperçoit que les auteurs des mélodies ont mis sciemment en pratique la théorie des huit tons[4]. Or, comme les parties les plus récentes de l'*Antiphonale missarum* étaient terminées avant 715, nous sommes forcés d'admettre que l'*Octoechos*

[1] Gerb. *Script.*, t. I, p. 53.

[2] Fétis, *Biogr. univ. des musiciens*, à l'article « Jean Damascène. »

[3] Gerb. *Script.*, t. I, p. 41. Cf. *Orig. du chant lit.*, p. 41, note 1.

[4] A cet égard l'étude des graduels *Ego autem* (mardi de la semaine sainte) et *Ego dixi* (1[er] dimanche après la Pentecôte) est particulièrement instructive.

avait déjà pris racine à Rome pendant le dernier tiers du VII[e] siècle, vers l'époque même où naquit Jean Damascène.

Nous nous trouvons donc ici encore une fois en présence des papes gréco-siciliens signalés par le *Liber pontificalis* comme experts en l'art du chant, et à défaut d'informations directes, nous rattacherons l'adoption du nouveau système modal au règlement définitif du chant de l'office, sous le pontificat d'Agathon[1] (678-681). Au moment où l'on achevait d'élaborer pour le service de la basilique de Saint-Pierre un livre de chant destiné à servir de modèle aux églises du dehors, le besoin d'une classification musicale dut se faire sentir vivement, ne fût-ce que pour fixer le rapport de l'antienne avec l'intonation psalmodique.

§ 77. Relativement à la question des origines du système, voici ce qui me paraît aujourd'hui le plus vraisemblable :

I. Comme le chant antiphonique, l'*Octoechos* a eu pour berceau l'antique Église d'Antioche, la première organisatrice de la partie musicale du culte chrétien[2].

II. La création de la nouvelle doctrine modale peut être reculée jusqu'au commencement du VII[e] siècle, antérieurement à l'invasion musulmane.

III. L'auteur du système avait une connaissance superficielle de la théorie musicale des Anciens.

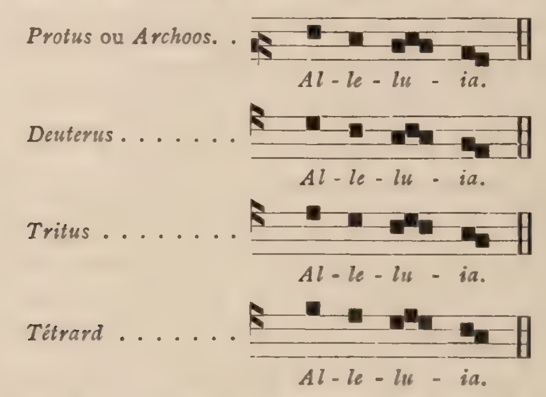
§ 78. Le système modal des Syro-Hellènes ne se fonde pas sur les sept échelles d'octave, mais *sur les quatre décompositions diatoniques de la consonance de quinte* (pp. 10-11). Laissant de côté la quarte, l'intervalle complémentaire de l'octave, la primitive doctrine ecclésiastique ne s'occupe que de la partie essentielle du

[1] Il est à remarquer que les termes *protos*, *deuteros*, etc. n'ont pas été traduits en latin lors de leur adoption à Rome, ce qui dénote une époque où le grec était assez répandu parmi le monde ecclésiastique de la métropole chrétienne.

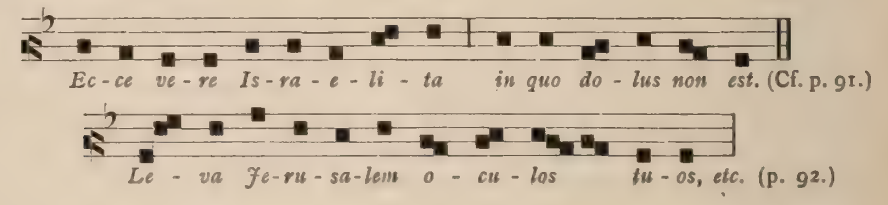
[2] Une tradition déjà répandue à la fin du IV[e] siècle fait remonter jusqu'à saint Ignace (sous Trajan) l'institution de la psalmodie en chœurs alternatifs. « Iam vero dicamus « unde consuetudo hymnorum qui in Ecclesia alterni decantantur initium coeperat. « Ignatius Antiochiae, quae est in Syria, tertius a Petro apostolo episcopus, qui cum « apostolis ipsis multum versatus est, visionem vidit angelorum sanctam Trinitatem « hymnis alterna voce decantatis collaudantium; et formam canendi in ea visione « expressam Ecclesiae Antiochenae tradidit. Unde illa traditio in omnibus ecclesiis « recepta est. » Socrate le scolastique (vers 430), *Historia ecclesiastica*, VI, 8. *Magn. bibl. vet. Patr.*, t. VII, p. 352.

mode, celle qui contient les sons caractéristiques de la mélodie et se termine au grave par la finale[1]. Le *protus* ou *archoos*, le mode le plus grave, a pour base la quinte ditoniée a — D. Le *deuterus* s'établit sur la quinte tritoniée ♮ — E. Le *tritus* repose sur la quinte tritoniée c — F. Le *tétrard* est fondé sur la quinte ditoniée d — G. La mélopée des antiennes ne reconnaît donc que quatre sons terminatifs : D, E, F, G[2].

Les formules didactiques destinées à démontrer la grandeur des degrés du mode ne sont pas des échelles, mais de petites mélodies mnémoniques. Voici celles que nous trouvons dans le plus ancien traité occidental relatif à cette matière[3].



On reconnaît à première vue dans le *tétrard* le mode *iastien*, le *tritus* reproduit le mode *hypolydien*, le *deuterus* répond au mode *dorien*. Quant au *protus*, ce n'est autre chose que le mode *éolien* transposé à la quinte inférieure, conséquemment avec le si♭ sous-entendu ou exprimé.



[1] La meilleure exposition de cette doctrine se trouve dans les premiers chapitres de l'*Enchiriadis* du pseudo-Hucbald. Je l'ai reproduite, avec une traduction, dans les *Origines du chant liturgique*, p. 69 et suiv.

[2] Un seul type mélodique, *Nos qui vivimus*, échappe à cette règle.

[3] *Mus. Enchir.*, Gerb., *Script.*, t. I, p. 153. On se servait aussi de formules plus longues, vocalisées sur des mots conventionnels : *Noanoeane*, *Noeagis*, etc. Cf. *Orig. du chant liturg.*, p. 73 et suiv.

§ 79. Le mode éolien (*protus*), qui dans le système antique occupe les degrés supérieurs de l'échelle générale, immédiatement au-dessus de l'iastien, se trouve donc ici tout au grave, séparé par un intervalle de quarte de l'iastien (*tétrard*). Par exception, et passagèrement, les deux modes reprennent leur place primitive, à un degré de distance l'un de l'autre; ceci a lieu notamment dans les cantilènes hybrides. Lorsqu'une mélodie de l'iastien normal débute en mode éolien, le *protus* remonte à la quinte aiguë et se note en conséquence par ♮ (comme ci-dessus p. 94).



Réciproquement quand une cantilène éolienne commence par un thème iastien, le tétrard descend d'une quinte (G FE D C), et prend place dans l'échelle par bémol :



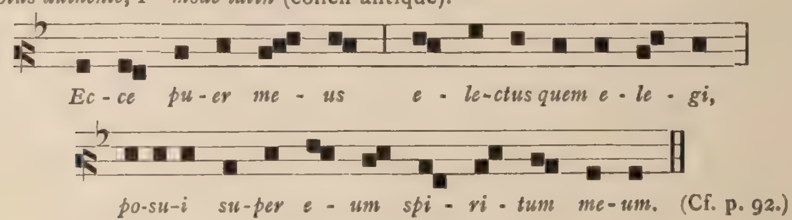
§ 80. Ainsi qu'il a été dit plus haut (p. 105), les quatre modes syro-helléniques se dédoublent chacun en *authente* et *plagal*. Les huit formes ainsi produites sont considérées dans la nomenclature postérieure de l'Église latine comme autant de modes distincts.

Nomenclature ancienne.	Nomenclature plus récente.
Protus authente	Ier mode.
Protus plagal	IIe mode.
Deuterus authente.	IIIe mode.
Deuterus plagal	IVe mode.
Tritus authente	Ve mode.
Tritus plagal	VIe mode.
Tétrard authente	VIIe mode.
Tétrard plagal	VIIIe mode.

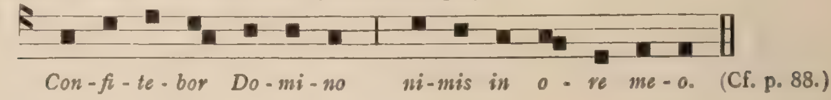
§ 81. Ce nombre de huit correspond exactement à celui des formes modales antiques que nous avons relevées plus haut (p. 101). *La transcription des modes gréco-romains en modes ecclésiastiques s'est effectuée d'une manière correcte, sauf pour les deux variétés terminées sur la tierce de la fondamentale : les intenses.* En négligeant momentanément les exceptions, d'ailleurs peu nombreuses, on peut définir ainsi la méthode suivie par les législateurs de l'antiphonaire romain :

I. L'éolien et le dorien, qui ne possèdent pas de variétés secondaires, l'hypolydien *normal* et l'iastien *normal* ont été assignés respectivement aux quatre modes impairs de l'Eglise latine : le *protus authente* (Ier), le *deuterus authente* (IIIe), le *tritus authente* (Ve), et le *tétrard authente* (VIIe).

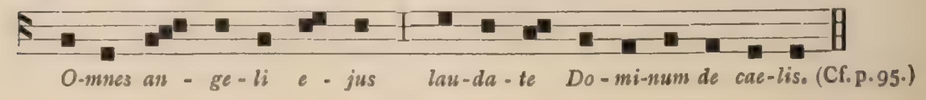
Protus authente, Ier mode latin (éolien antique).



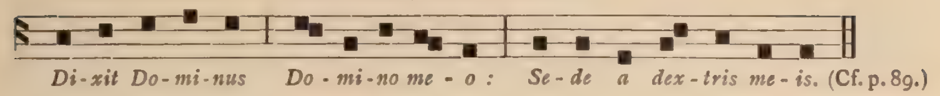
Deuterus authente, IIIe mode latin (dorien antique).



Tritus authente, Ve mode latin (hypolydien normal).



Tétrard authente, VIIe mode latin (iastien normal).



II. L'*hypolydien relâché* est devenu, très logiquement, le *tritus plagal* (VIe mode); l'*iastien relâché* a été identifié avec le *tétrard plagal* (VIIIe mode).

Tritus plagal, VIe mode latin (hypolydien relâché).



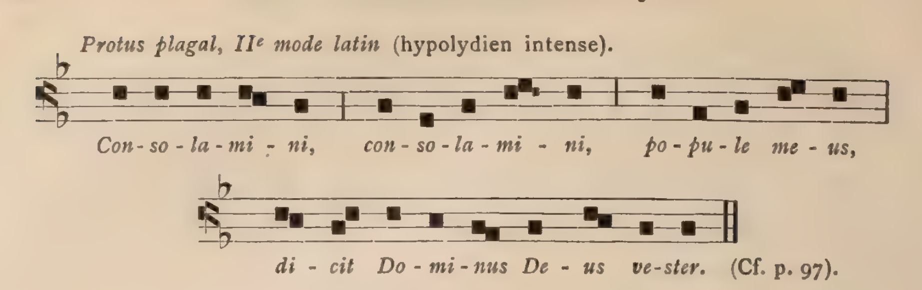
§ 82. Restent les deux variétés modales dites intenses; celles-ci n'ont pu s'accommoder d'une manière aussi satisfaisante au nouveau système. Leur contexture harmonique a été méconnue par une doctrine insuffisante qui, dans le classement modal des chants, ne tient compte que de deux points : *a*) la conclusion mélodique, placée exclusivement sur les degrés D, E, F, G[1]; *b*) le parcours de la cantilène *par rapport au son final*.

I. L'*hypolydien intense* se terminant sur le degré central de l'échelle commune (a), de même que l'éolien (p. 101), a été assimilé à ce dernier mode, c'est-à-dire transposé une quinte plus bas et adjoint au *protus*. D'autre part, comme ses antiennes descendent jusqu'à la tierce au-dessous de la note finale, c'est au *plagal* qu'elles ont été données[2].

[1] Les intonations psalmodiques échappent à cette règle.

[2] La proche parenté harmonique du protus plagal avec le tritus authente est attestée par l'antienne *Ecce Maria genuit*, qui dans certains antiphonaires est du IIe mode, en d'autres du Ve. Réginon enregistre les deux versions. Elles ont le même fond mélodique, encore reconnaissable à travers les altérations séculaires.

Protus plagal, IIe mode latin (hypolydien intense).



Par suite de leur transposition à la quinte grave, les mélodies de cette catégorie descendent jusqu'à B (si ♭), un ton plus bas que l'échelle primitive des chants antiphoniques (p. 102).

II. L'*iastien intense* ne partage sa finale, si ♮, avec aucun des quatre modes syro-helléniques (p. 108). Pour l'annexer à l'un d'eux, on a dû le transposer également à la quinte grave, convertissant si ♮ en MI ; il s'est produit ainsi un *pseudo-deuterus* ayant, au lieu de la quinte juste (♮ a G FE), une fausse quinte (♭a G FE). D'autre part, comme ses mélodies dépassent leur son final d'une tierce au grave, l'iastien intense a été qualifié de *deuterus plagal.*

Deuterus plagal, IVe mode latin (iastien intense).



Bien que la fausse quinte du son final (♭) apparaisse très rarement, sauf dans les cantilènes mélismatiques, elle est toujours présente au sentiment auditif. Aussi l'étroite affinité de cette forme modale avec le tétrard authente (VIIe mode) n'était-elle pas ignorée des musicistes du haut moyen âge. Aux yeux d'Auré-lien, de Réginon, de Guy d'Arezzo, les antiennes telles que la précédente sont hybrides : elles commencent en VIIe et finissent en IVe mode[1].

[1] « Antiphona quae initium habuerit authenti tetrardi, et desierit ejus finis de plagis « deuteri, veluti haec : *Gaude Maria...* » Aur. Reom., p. 52. « Sunt quaedam antiphonae « quas *nothas*, id est degeneres et non-legitimas appellamus... *Ex Aegypto vocavi, Ad te* « *Domine levavi, Sion renovaberis, O mors*, etc. Hae praedictae antiphonae a VII° tono

§ 83. Le déplacement des deux variétés intenses (c'est-à-dire aiguës), leur annexion aux modes inférieurs fut sans contredit le changement le plus regrettable que les harmonies de l'antiquité eurent à subir en passant au système néo-hellénique. Des cantilènes originairement conçues en vue d'un diapason élevé, ainsi que nous le montre souvent leur texte[1], perdirent par là toute énergie expressive, tout élan.

Une seconde cause eut à la longue pour effet de déguiser le véritable caractère de ces chants et de les altérer musicalement : leur promiscuité séculaire avec des antiennes d'une structure harmonique différente. En effet les mélodies du IIe mode et du IVe n'appartiennent pas toutes à la catégorie des intenses.

I. A côté de ses nombreuses cantilènes terminées sur la tierce de l'octave hypolydienne, *le protus plagal contient chez Réginon une douzaine d'antiennes en mode éolien*[2], qui ont été distraites de l'authente, à cause de leur ambitus grave. Quelques-unes d'entre elles, amplifiées postérieurement, s'étendent jusqu'à la quarte au-dessous de leur finale.



De Nat. Dñi ad Laud. D'après l'antiphonaire du XIIIe siècle.

« incipiunt et... in IV° finiuntur tono. » Reg. Prum. (Gerb. *Script.*, t. I, p. 231). — « Inter « proprias hujus plagae formulas et aliae describuntur quae nullatenus hujus esse « possunt, *sed sunt authenti tetrardi.* » Guy, *De mod. form.* (Coussem., *Script.*, t. II, p. 95). — « Istae differentiae quae sunt in finem hujus modi (VII[i]) ipsius sunt, cum subjectis anti- « phonis, sed vitiose hactenus dictae sunt, propter errorem finis antiphonarum, in « IV° tono. » *Ibid.* (p. 105). Vers 1750 on employait encore à Paris la psalmodie du VIIe ton pour certaines antiennes du IVe. Voir ci-après p. 119, note 4.

[1] Exemples du IIe mode : *Vox in Rama audita est*, *Consurge*, *De Sion exibit lex*, *In omnem terram exivit sonus eorum;* du IVe : *Elevata est magnificentia tua*, *A summo coelo*, *Exaltare Domine*, *Ecce video caelos apertos*, etc.

[2] Leur nombre a considérablement grossi depuis lors.

II. Quant aux antiennes du *deuterus plagal* mentionnées au *tonarius* de Réginon, *elles dérivent, sans exception aucune, de l'iastien intense.* Mais il n'en est pas de même du chant psalmodique qu'elles encadrent; celui-ci, on le verra tout à l'heure, appartient à une harmonie et à une échelle tonale autres.

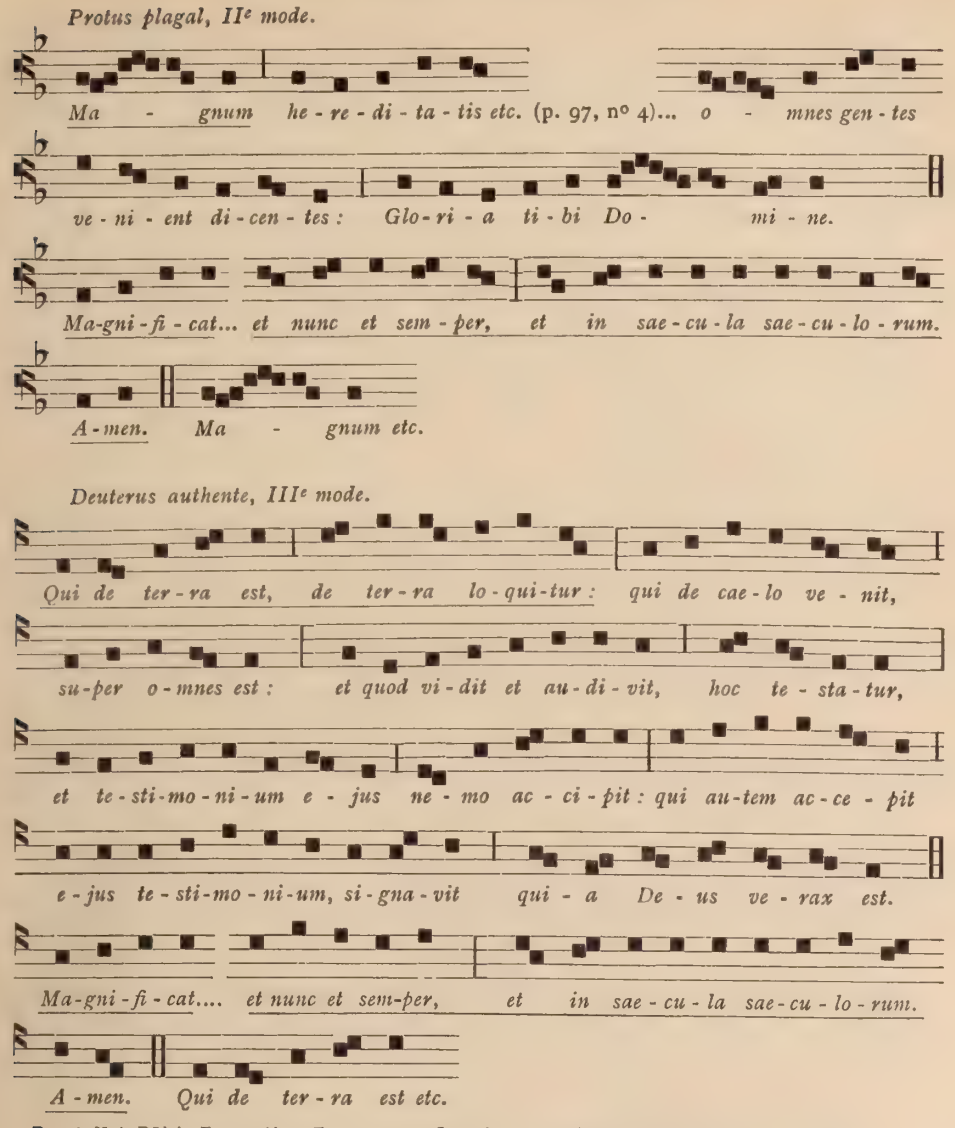
§ 84. Chacun des huit modes de l'Église possède une formule mélodique (*intonatio*) sur laquelle se chantent tous les versets des psaumes et cantiques compris dans l'office des Heures. Sobre d'inflexions et entièrement syllabique aux jours ordinaires, elle s'orne un peu les dimanches et fêtes, surtout à *Benedictus* et à *Magnificat.* Comme cette cantilène psalmodique est suivie de la reprise de l'antienne initiale, elle n'est pas tenue d'aboutir à la finale régulière du mode (p. 83, § 60). En outre sa terminaison se trouvant au dernier verset (*Sicut erat*) en contact immédiat avec le début de l'antienne redite en chœur, on a cherché à rendre agréable et coulante la liaison des deux mélodies. C'est pourquoi la fin de la phrase musicale est tantôt allongée, tantôt abrégée.

Nous transcrivons ici, d'après un document de la première moitié du Xe siècle[1], les huit intonations solennelles des cantiques de l'Évangile, entourées d'une antienne.



De Conf. in Evang. La suite de l'antienne d'après Solesmes.

[1] Ps.-Hucb. *Commem.*, Gerb., t. I, p. 214 et suiv. Ce que nous soulignons dans le texte est noté tout au long par l'écrivain.



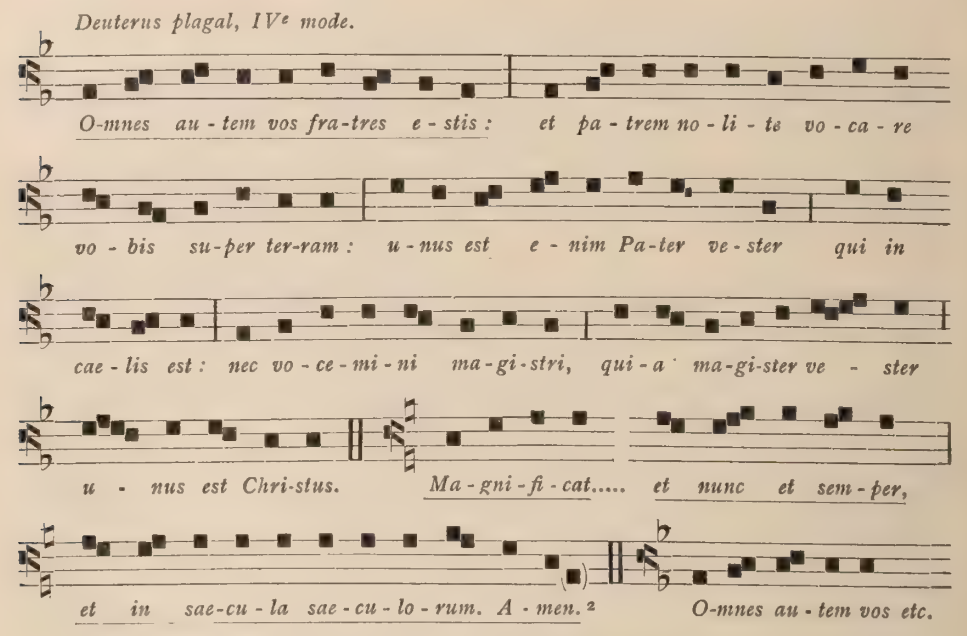
De oct. Nat. Dñi in Evang. (Ant. Trev., p. 225). La suite de l'antienne d'après l'antiph. du XIIIe s.

Les trois premiers modes latins n'appellent ici aucune observation importante[1]; antiennes et chants psalmodiques ont une harmonie homogène[2]. Pour le IVe mode, il n'en est pas de même.

[1] Au VIe chapitre nous ferons voir comment le deuterus authente (IIIe mode) fut amené à déplacer sa dominante pendant le Xe siècle.

[2] Dans le protus plagal (IIe mode) la cantilène psalmodique, ainsi que la grande majorité des antiennes, est de l'hypolydien intense. A l'origine le début de l'intonation était probablement F a c (= B D F), au lieu de G a c (C D F).

Nous nous trouverons là devant un amalgame incohérent de deux tons et de deux modes : en effet *la mélodie des antiennes du deuterus plagal appartient à l'iastien intense et à l'échelle par bémol* (p. 112), *tandis que la psalmodie est dorienne et se note par bécarre.* Cette malencontreuse combinaison, adoptée apparemment à Rome vers la fin du VII[e] siècle[1], eut des conséquences fâcheuses pour l'intégrité des cantilènes du IV[e] mode. Le ♮ de la psalmodie agit comme un dissolvant sur le ♭ latent des antiennes; la majeure partie d'entre elles furent dénaturées par là, et ne parvinrent plus ensuite à retrouver une forme harmoniquement irréprochable (voir au VII[e] chapitre).



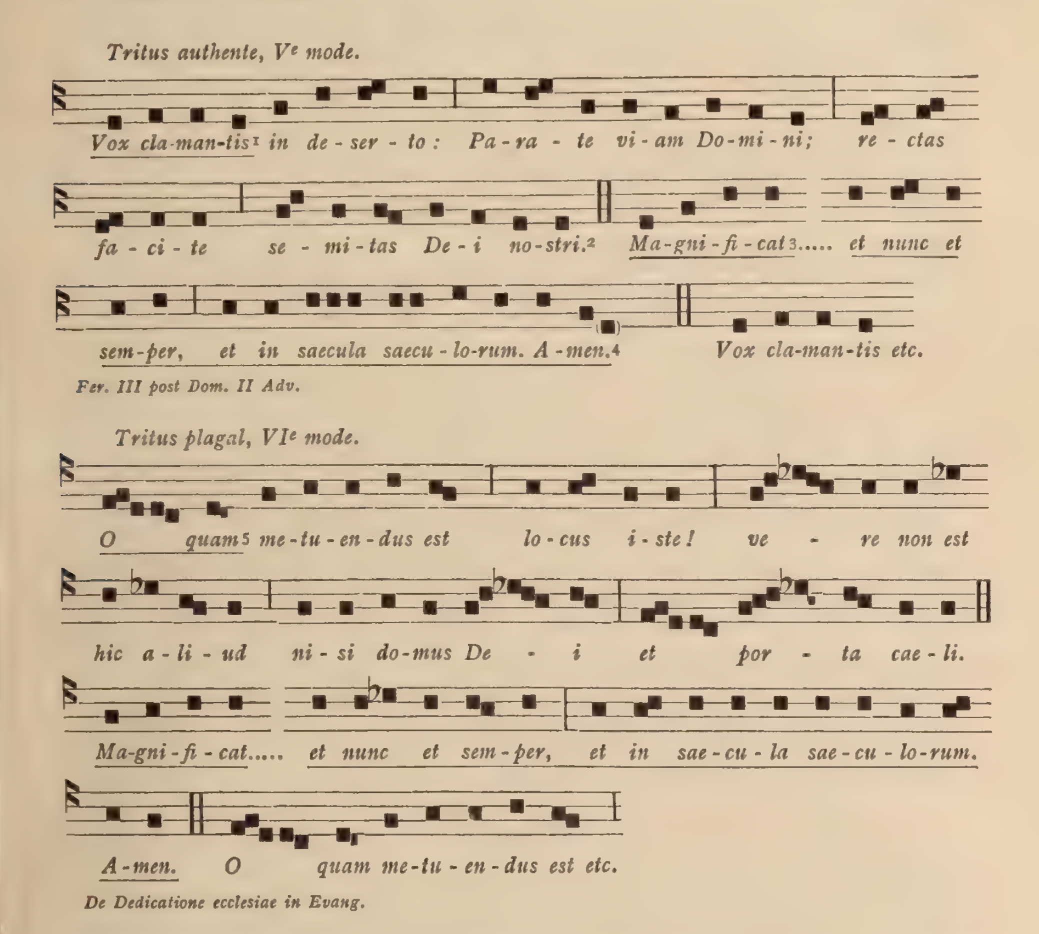
Fer. III post Dom. II Quadr. in Evang. La suite de l'antienne d'après Solesmes.

Les quatre derniers modes de l'Église latine ne présentent dans leur psalmodie aucune irrégularité musicale. Faisons seulement

[1] Ceci ressort de l'examen des graduels chantés sur la mélodie *Haec dies*, lesquels appartenaient originairement au IV[e] mode. Bien que depuis des siècles ils aient passé au II[e], leur verset a gardé comme thème la psalmodie ordinaire du IV[e]. — Les versets des répons de l'office nocturne ont pour base, au IV[e] mode, une tout autre cantilène psalmodique, harmoniquement correcte celle-ci; c'est là une des raisons qui nous font considérer cette classe de chants comme un peu plus ancienne.

[2] Le C n'est qu'une note de liaison, destinée à faciliter la reprise de l'antienne.

remarquer ici que les deux formes authentes terminent généralement leur psaume sur la tierce de l'accord modal. L'intonation ordinaire du Ve mode est de l'hypolydien intense; celle du VIIe est de l'iastien intense.



[1] Les trois premières notes, fautives dans la plupart des livres modernes, sont certifiées par leur répétition à la p. 224 de la *Commemoratio.*

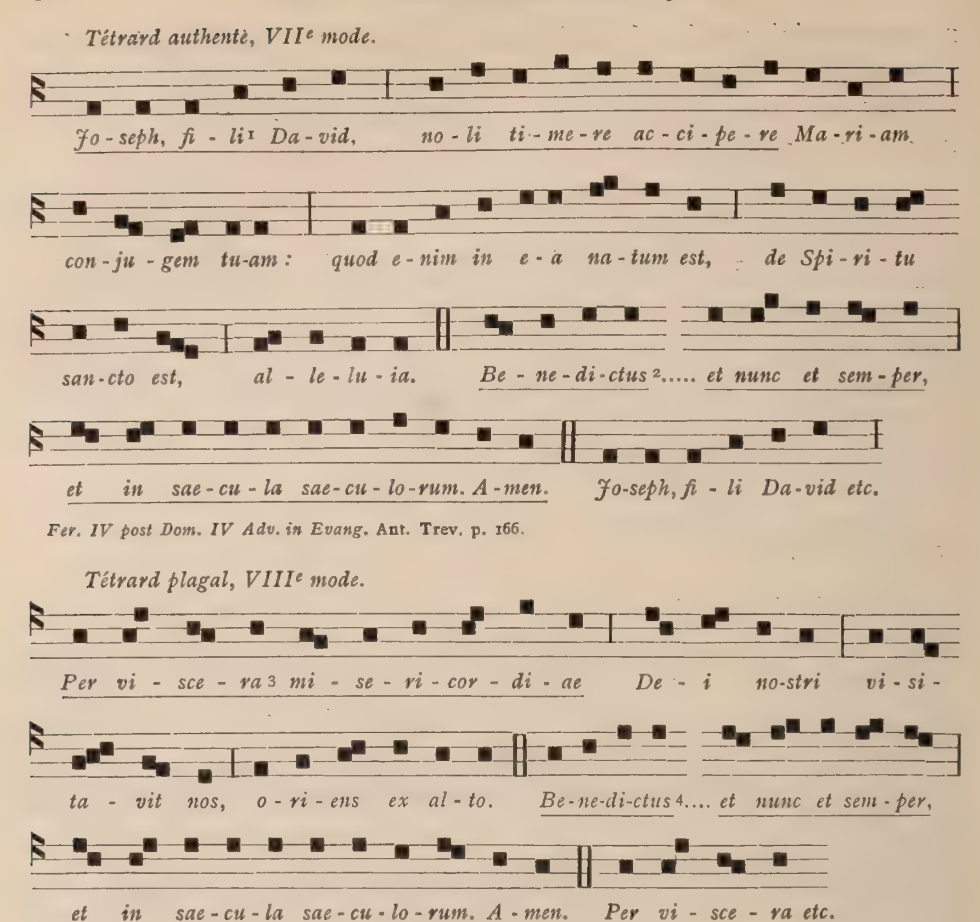
[2] Notre document donne pour ce mode une seconde antienne, *Paganorum multitudo,* que nous nous abstenons de reproduire, parce que la mélodie s'y montre déjà dénaturée. Elle appartient originairement à l'iastien normal (VIIe), et se trouve dans notre catalogue sous le thème 25.

[3] Gerbert a pour troisième note G, au lieu de C. L'erreur n'est pas douteuse.

[4] L'F final est simplement une note de liaison.

[5] Gerbert (p. 215) écrit les deux syllabes *O quam* dans l'espace correspondant au son F, sans aucune autre indication mélodique. Nous notons le mélisme initial d'après les signes neumatiques de Réginon, conformes à la version de notre antiphonaire du XIIIe siècle. Voir la variante du thème 41 dans notre catalogue.

Tétrard authentè, VIIe mode.



Fer. IV post Dom. IV Adv. in Evang. Ant. Trev. p. 166.

De cantico Zachariae (*Fer. VI ad Laud.*). La fin de l'antienne d'après Solesmes.

§ 85. En ce qui concerne les antiennes pourvues d'une mélodie hybride (p. 93, § 68), la pratique actuelle du chant liturgique se conforme strictement au principe des modes de l'Église : *c'est le son final de l'antienne qui décide de l'attribution modale et de l'intonation psalmodique.* En conséquence *Postulavi Patrem* (p. 109) et tous les chants de même structure harmonique ont la psalmodie du protus authente (Ier mode) ; *Venite benedicti* (p. 109) ainsi que

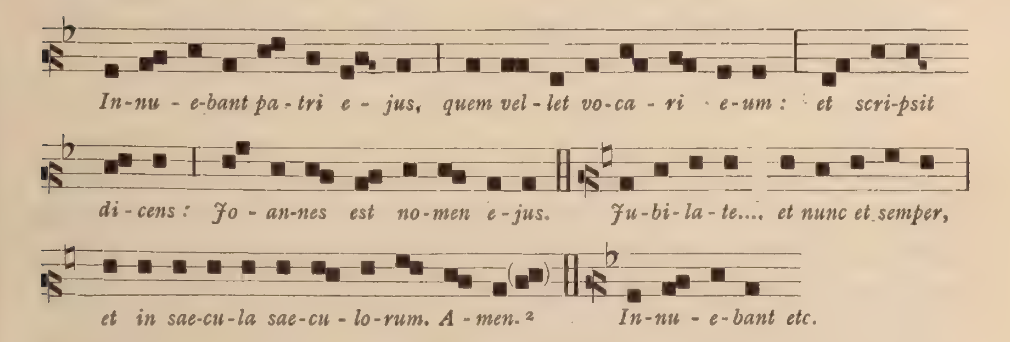
[1] Nous lisons, sur la 4e syllabe du texte, ♮, au lieu de a, évidemment fautif.

[2] Gerbert, p. 216, indique uniquement c pour la première syllabe de *Benedictus;* l'omission de ♮ est sans doute une erreur de son manuscrit.

[3] Ibid. : G c $\overline{\text{aG}}$ a
Per vi - sce - ra.

[4] Ibid. : G a a $\overline{\text{c♮}}$ $\overline{\text{cd}}$
Glo - ri - a et nunc.

les autres mélodies de formation analogue prennent la formule psalmodique du tétrard authente (VIIe mode). Enfin les antiennes telles qu'*Innuebant*, commençant en éolien et se terminant en iastien intense (p. 94), sont transposées à la quinte grave, et assignées au *deuterus plagal* (IVe mode), dont elles partagent la psalmodie discordante[1].



Bien que la prépondérance décisive du son final ait été dès le commencement un des dogmes fondamentaux de la doctrine ecclésiastique, elle a mis beaucoup de temps à se faire accepter d'une manière absolue dans le chant antiphonique. *Assez souvent au IXe siècle la psalmodie des antiennes hybrides (ou tenues pour telles) se réglait, non pas sur la fin, mais sur le début de la mélodie*[3]. Exemple : la cantilène *Ex Aegypto*, qui est censée débuter en VIIe mode et se terminer en IVe (p. 112), se trouve rangée chez Réginon parmi les antiennes du tétrard authente[4] (VIIe).

[1] Elles appartiennent aux thèmes 32 et 33 de notre catalogue.

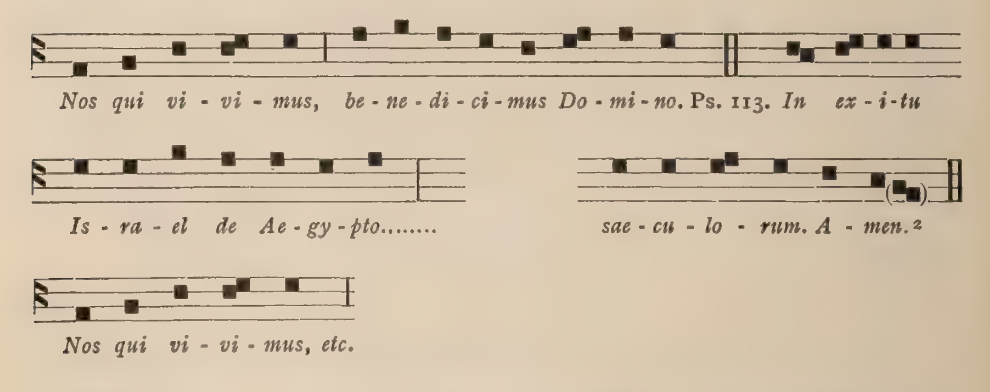
[2] Terminaison d'après les neumes de Réginon (Couss. *Script.*, t. II, p. 25) et les notes de Guy, *De mod. form.* (ib. p. 94, II).

[3] Réginon semble ériger cette pratique en règle générale : « Illud autem summopere « prudens cantor observare debet, *ut semper magis principium antiphonae, introitus vel « communionis attendat in toni sonoritate quam finem.* Et e contrario in responsoriis « magis consideret finem et exitum in toni consonantia, quam initium. » Gerb. *Script.*, t. I, p. 231. Rien de plus logique en principe. L'antienne devant annoncer la psalmodie, son début était le plus important, tandis que dans le répons la partie la plus saillante est celle qui précède immédiatement le verset et se repète, en guise de refrain, pour terminer le morceau entier.

[4] Voir ci-dessus p. 112, note 1. « A Notre-Dame de Paris on prend souvent le VIIe ton, « avec son faux-bourdon, pour les antiennes du IVe. *Après le psaume ou le cantique, « l'antienne sonne très mal*, et paraît, comme elle l'est, totalement étrangère à la « psalmodie. » Poisson, *Traité du chant grégorien* (Paris, 1750), p. 265.



§ 86. Il nous reste encore à montrer ce qui advint du thème iastien *Nos qui vivimus* (p. 91), finissant, par une exception unique, sur le son aigu de la triade modale **G ♮ d**. Malgré l'anomalie de sa terminaison, cette antienne et deux autres chantées sur la même mélodie furent adjointes au *tétrard authente*, et eurent sa psalmodie jusqu'au Xe siècle. Réginon les annexe purement et simplement à la division principale du VIIe mode.



Mais déjà au temps de Charlemagne cette pratique souleva, de la part de certains chantres, d'importunes critiques qu'Aurélien relève avec vivacité dans un des passages les plus intéressants de son livre.

[1] Autres exemples dans le *tonarius* de Réginon : l'antienne *Ante me non est formatus*, commençant en VIIe et finissant en Ier (thème 31), a la psalmodie du VIIe mode; *Eructavit cor meum* débute en Ier et se termine en VIe (thème 1); la psalmodie est du Ier, etc. Toutefois les cas où R. suit cette manière ne sont pas en grand nombre.

[2] La psalmodie d'après les neumes de Réginon, p. 33 (le fac-simile de Coussemaker est inexact).

« Il est enfin une onzième division du tétrard authente, dont la mélopée « s'éloigne complètement de la cadence habituelle du mode. C'est pour« quoi nous avons cru devoir la traiter séparément. Elle comprend le « chant de trois antiennes : *Nos qui vivimus*, *Martyres Domini* et *Angeli* « *Domini* (cette dernière ne fait que reproduire note pour note la cantilène « de la précédente). Les mélodies de ces antiennes ne sont pas conformes « à la règle des modes ; mais telles on les chanta autrefois, telles on les « chante encore aujourd'hui. »

« D'aucuns nient qu'elles aient l'harmonie du tétrard authente, mais « ils sont dans l'erreur, ainsi qu'est capable de le reconnaître et d'en « juger immédiatement tout connaisseur en matière de chant. (A la vérité, « n'était le respect dû à la mémoire des aïeux, on assimilerait la fin des « trois antiennes à celle des autres chants du susdit mode.) Les mêmes « opposants prétendent que les mélodies des antiennes en question, de « même que leur intonation psalmodique, doivent s'assujettir aux règles « de je ne sais quel ton ou mode fraîchement éclos[1]. Mais ils mentent. « Car ces chants ont été composés longtemps avant l'invention de ces « tons, et de longs cycles d'années ont passé depuis qu'ils furent « accueillis au giron de la sainte Église[2]. »

Malgré les résistances des traditionalistes, les novateurs obtinrent définitivement gain de cause dès le commencement du Xe siècle. La *Commemoratio* attribue les antiennes dissidentes au *tonus novissimus*, dorénavant passé en usage, et leur assigne une psalmodie propre, empruntée à un thème du protus (toujours le mélange de l'éolien et de l'iastien !). Ce fut la première ébauche du *tonus peregrinus*, de la ravissante mélodie devenue inséparable du psaume *In exitu Israel*[3]. Tout comme l'iastien intense, la forme exceptionnelle terminée sur le son supérieur de l'accord modal fut abaissée d'une quinte, c'est-à-dire transposée par bémol. On l'annexa au tétrard plagal sous le nom de *VIIIe ton irrégulier*, le plus grave de tous les modes latins. Nous transcrivons ici les exemples du traité pseudo-hucbaldien[4].

[1] C'est là évidemment un des quatre tons nouveaux décrétés par Charlemagne (p. 106).

[2] Gerb. *Script.*, t. I, pp. 51-52.

[3] On y reconnaîtra sans difficulté le thème mélodique des versets dans les répons nocturnes du IVe mode. Nous conclurons de ce fait que c'était la psalmodie ordinaire des antiennes de l'iastien intense, antérieurement à l'établissement de la théorie ecclésiastique.

[4] Ibid., p. 218.



Et alia hujusmodi siqua sunt.

§ 87. L'analyse comparative qui précède aura suffi, je l'espère, à démontrer les nombreuses défectuosités de la doctrine ecclésiastique des modes, et la nécessité de recourir à la nomenclature des anciens Hellènes pour expliquer clairement le mécanisme musical des plus vieux chants de l'antiphonaire romain.

CHAPITRE V.

LA FACTURE MUSICALE DES ANTIENNES.

SECTION I. — *Nomes ou thèmes mélodiques.*

§ 88. Les Anciens envisageaient l'acte de la composition musicale à un point de vue essentiellement différent du nôtre. Tandis qu'à l'époque moderne le compositeur vise avant tout à *être original*, à imaginer lui-même ses motifs avec leurs harmonies et leur instrumentation, les mélographes gréco-romains, et, après eux, les auteurs des cantilènes liturgiques travaillaient en général sur des thèmes traditionnels[1], dont ils tiraient de nouveaux chants par voie d'amplification. Un thème de ce genre fut désigné depuis une haute antiquité par le mot *nomos*, loi, règle, modèle[2]. De même qu'en architecture, l'invention consistait en musique à construire des œuvres nouvelles à l'aide de matériaux pris au domaine commun. Cette manière de procéder n'est pas particulière aux anciens Hellènes; elle se retrouve partout où la musique homophone s'est élevée à la conception de l'unité modale, à la conscience d'une fondamentale harmonique. Pareil au *nomos* des Grecs, le *sâman* des prêtres védiques[3], le *râga* des Hindous

[1] Peu de cantilènes antiphoniques paraissent avoir été composées sans autre thème que l'échelle modale. Exemple : *Exsultabunt omnia ligna silvarum* (du Ve).

[2] *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 316. Les nomes portaient des titres indiquant soit leur auteur, soit leur destination spéciale, soit leur origine, soit une particularité frappante de leur mélodie. Tels le nome de Terpandre, de Képion, d'Athéné, d'Arès, le nome béotien, le *trimélès* (à trois motifs). Souvent ces épithètes sont énigmatiques pour nous : nome *polycéphale* (à plusieurs têtes), nome *harmatios* (du char). Quelques-unes s'appliquaient à toute une catégorie de thèmes : les nomes *rehaussés, aigus*. Voir ci-dessus p. 100, note 2.

[3] *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 316.

modernes est un simple schéma mélodique servant de canevas à une infinité de chants. *Les nomes sont en quelque sorte les racines du langage musical; chacun d'eux est l'élément commun à un groupe distinct de mélodies.* Quant à l'invention de ces cantilènes-types, elle était considérée dans l'antiquité comme le résultat d'une inspiration quasi divine[1], et attribuée en cette qualité aux musiciens de la période la plus reculée. Les Hellènes faisaient remonter leurs principaux nomes à Terpandre, à Clonas, à Olympe, les fondateurs de leurs trois plus anciens genres de musique : la monodie à la cithare, le chant accompagné d'un instrument à vent, le solo instrumental.

§ 89. La composition nomique est fondée sur la nature même de la musique homophone. Voici comment. — Une succession de sons divers n'a de sens musical et expressif qu'autant que la coordination des sons ou, à un degré esthétique plus élevé, leur subordination à un son principal, puisse être saisie, ou au moins sentie, par l'auditeur. Ce qui guide l'intellect ou le sentiment, ce qui relie tous les sons d'une idée musicale en un seul faisceau, c'est l'Harmonie dans son acception la plus large ; chez les modernes elle se manifeste par la *tonalité*, chez les Anciens par le *mode*[2]. Or, à l'audition d'une mélodie homophone les fonctions harmoniques ne se déterminent que peu à peu, l'une après l'autre, et l'harmonie totale, le mode, ne se révèle complètement qu'avec la dernière note de la phrase mélodique, en sorte que la compréhension de l'auditeur est rétrospective, pour ainsi dire. *Incepto cantu*, écrit Guy d'Arezzo, *quid sequatur ignoras*, *finito autem*, *quid praecesserit vides*[3]. Dans l'art polyphonique, au contraire, l'oreille ne reste pas un moment dans l'incertitude sur les fonctions harmoniques des sons de la mélodie ; un ou deux accords suffisent

[1] On conservait à Sicyone des registres publics relatant l'auteur de chaque nome, l'époque et la fête publique où le thème avait été produit pour la première fois, le nom et la patrie de l'exécutant, etc. *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 429, note 2.

[2] « Il existe en musique huit modes, lesquels, semblables à une substance agglutinante, « donnent la cohésion à toute suite mélodique. » Cette définition fait partie du fragment inscrit sous le nom d'Alcuin. Voir ci-dessus, p. 105, note 2.

[3] *Microl.* chap. 11 (Gerb. *Script.*, t. II, p. 12). Le célèbre traité de Guy a été publié séparément, avec une traduction allemande et d'excellentes notes, par le savant et vénérable musiciste ecclésiastique Michel Hermesdorff. Trèves, 1876.

pour déterminer la tonalité. En un mot la Muse moderne se montre tout de suite à nu, la Muse antique ne se dévoile qu'à la longue.

De là une foule de conséquences esthétiques[1], dont nous ne relèverons qu'une seule, essentielle à notre objet. Tout au rebours de nous, les Anciens ne cherchaient point l'imprévu dans les sensations musicales. La première impression d'une mélodie tout à fait nouvelle avait pour eux quelque chose d'indécis, partant de peu agréable. Aristote, ou le rédacteur de ses problèmes musicaux, revient deux fois sur ce point : « Pourquoi éprouvons-« nous plus de plaisir à écouter un chant connu qu'un autre « entièrement inconnu à nous? » Et il suggère cette réponse : « Est-ce parce que, au premier cas, nous suivons plus aisément « l'exécutant, *comme quelqu'un dont on prévoit le but?* En effet, « ce que nous savons d'avance nous sert alors pour comprendre « ce que nous entendons[2]. » En somme le thème nomique était une sorte de *Leitmotiv*, ayant la propriété d'orienter l'auditeur antique, de le guider à travers le labyrinthe des modes et des variétés modales.

§ 90. Les nomes que le chant chrétien a puisés au fonds commun de la musique gréco-romaine ne sont pas très nombreux. Une minutieuse analyse musicale de toutes les antiennes comprises dans le *tonarius* de Réginon de Prum nous a donné en tout 47 thèmes; encore est-il à remarquer que beaucoup d'entre eux ne se différencient que par les premiers sons ou par la

[1] Un accompagnement continu *en accords pleins* est contraire à la constitution du chant homophone et en détruit le charme. Des cantilènes sans modulations causent plus promptement de l'ennui lorsqu'on y ajoute une harmonie. — Selon moi *toute réforme dans l'exécution du plain-chant devrait débuter par la suppression de l'accompagnement polyphone*, procédé d'introduction assez récente. J'ai à me reprocher d'avoir moi-même méconnu trop longtemps ce principe et contribué à propager, par différentes publications, une pratique équivoque. Aujourd'hui je regrette mon erreur passée, et j'estime que *le meilleur accompagnement du plain-chant ne vaut rien.* — S'il faut absolument soutenir la voix pour la maintenir au ton, le redoublement à l'unisson des principaux sons de la mélodie, entremêlé par ci, par là, d'un simple accord de quinte, pour souligner les cadences finales; en certains modes une tenue fixe semblable à l'*ison* des chrétiens d'Orient, mais dans la région la plus grave du clavier; voilà tout ce qui me paraît compatible avec le principe harmonique de la mélopée gréco-romaine et la tradition du chant chrétien.

[2] Probl. 5 et 40.

cadence finale, et remontent à une source commune. Si nous n'avions craint de multiplier les subdivisions de notre catalogue analytique, il nous eût été facile de réduire les motifs fondamentaux à une trentaine.

Quelques-uns consistent en un simple linéament indiquant les inflexions les plus caractéristiques de la voix (thèmes 9, 10, 12, 17, 18, 36, 41, etc.). La plupart ont un dessin initial nettement tracé et ne varient que dans leur développement (3, 4, 5, 19, 20, etc.). Enfin certains d'entre eux forment une mélodie fixe, d'un bout à l'autre, et ne subissent que les changements nécessaires pour s'adapter à leurs divers textes (16, 23, 24, 29, etc.).

§ 91. La marche générale du dessin nomique, décalque musical de la mélopée naturelle du discours parlé, suit deux modèles typiques : le premier propre à la forme normale, authente, des quatre modes, l'autre réservé aux variétés dites relâchées.

I. *Marche directe*, ascendante d'abord, puis descendante. Le point de départ de la cantilène est la fondamentale ou la médiante; le principal point d'arrêt à l'aigu est la quinte de la triade modale, la dominante, que l'on ne dépasse guère que d'un ou de deux degrés. A la descente vers le son final, la mélodie dispose d'une halte facultative sur la médiante ou sur le 4e degré de l'octave ascendante. La marche directe de la mélodie se rencontre dans les thèmes de l'éolien et du dorien, de l'hypolydien et de l'iastien normaux : Ier, IIIe, Ve et VIIe modes ecclésiastiques.

Exemples[1] : tonique initiale, thèmes 3, 6, 10, 11, 19, 25, 26, 27, 34, 35, 38, 43; médiante initiale, 1, 8, 20, 36, 42.

Une variante du même type de chant supprime le début ascendant; la voix se pose d'emblée sur la quinte de l'accord parfait du mode, et la direction générale du dessin mélodique est de l'aigu au grave.

Exemples[2] : thèmes 2, 22, 23, 24, 37, 44.

II. *Marche* dite *circulaire*, se mouvant autour d'un son central. La cantilène part de la fondamentale; elle ne s'en éloigne que

[1] Dans les restes antiques : mode éolien, p. 47; iastien normal, p. 46; dorien, pp. 39, 42.

[2] Mélodie de la Ire pythique, p. 48.

de quelques degrés, tantôt au grave, tantôt à l'aigu, pour y revenir sans cesse jusqu'à sa terminaison définitive. Une pareille manière de procéder se remarque dans les nomes des formes modales dites relâchées : VI[e] et VIII[e] modes latins.

Exemples[1] : thèmes 12, 15, 16, 39, 41.

§ 92. Les thèmes compris dans les variétés modales appelées intenses, II[e] et IV[e] modes occidentaux, ont la marche mélodique des formes normales ou authentes, sauf pour la cadence finale, qui a lieu sur la médiante. Ces phrases musicales sans conclusion positive expriment une exclamation, une interrogation.

Exemples : thèmes 29, 45, 46, 47.

§ 93. Au commencement du thème la fondamentale et la médiante peuvent être précédées d'une *appoggiature* supérieure ou inférieure[2], voire même de deux sons d'appui. Ces notes préparatoires sont l'équivalent de ce qu'on appelle en rythmique l'*anacrouse*, c'est-à-dire le fragment de mesure éventuellement placé avant le frappé initial.

Exemples de l'appoggiature inférieure : thèmes 4, 9, 13, variantes des thèmes 10, 41 ; appoggiature supérieure : thème 21, variantes des thèmes 12 (b), 29 (a); double appoggiature : thèmes 5, 14.

§ 94. Il existe en outre quelques thèmes nomiques de formation plus ou moins anormale, soit par la contexture harmonique, soit par le parcours, le commencement ou la terminaison du dessin mélodique. Ces irrégularités seront examinées de plus près, quand il y aura lieu, dans notre catalogue.

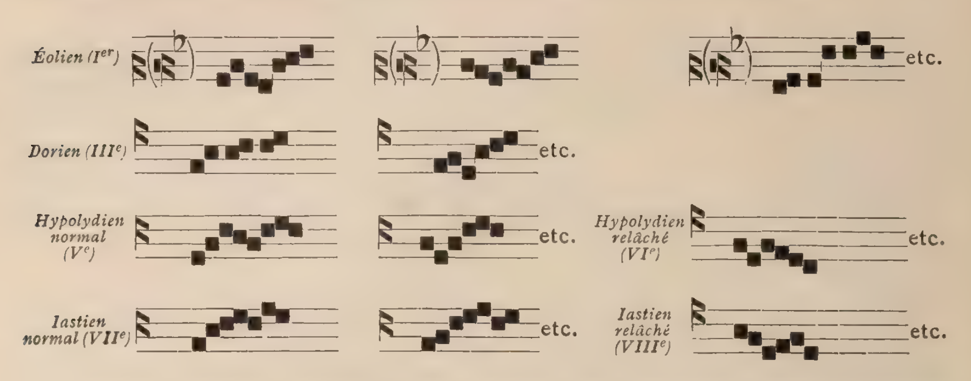
Thèmes hybrides : 31, 32, 33 ; thèmes à parcours restreint : 7, 17, 30, 40; thèmes irréguliers au début ou à la fin : 18, 28.

§ 95. L'entrée d'une mélodie en est toujours la partie la plus saisissante, celle qui captive l'oreille et détermine l'impression de l'auditeur. Dans le chant des antiennes le début a une importance spéciale, en ce qu'il doit préparer le chœur à l'intonation

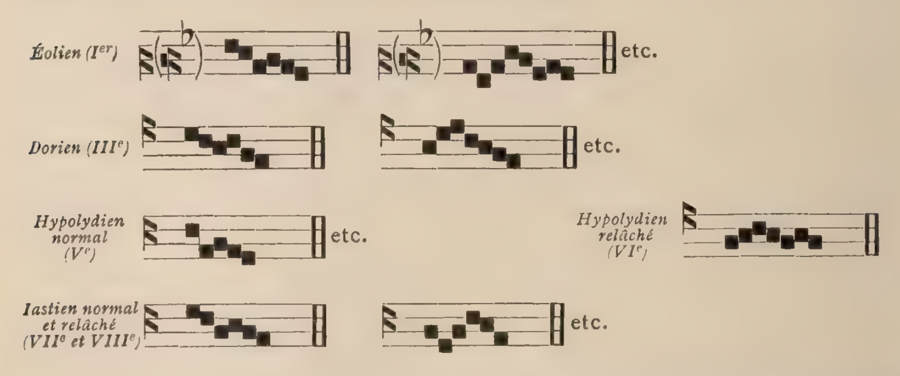
[1] Hymne *à Némésis*, p. 43.

[2] La quinte de la triade modale formant à l'aigu la limite infranchissable des sons initiaux, — règle des théoriciens primitifs, — son appoggiature supérieure ne figure jamais au début d'un thème nomique. Quant à son appoggiature inférieure, elle y apparaît par exception : thème 29, variante c; mais il est à remarquer que nous nous trouvons là devant une mélodie tronquée.

du psaume qui va suivre (p. 119, note 3). Aussi le premier mouvement marqué de la cantilène antiphonique, la montée vers la dominante ou la descente vers son octave inférieure, a-t-il ses figures caractéristiques dans les diverses formes modales.



Chaque mode possède également ses formules terminatives. Elles comportent moins de relief et de variété que le dessin initial : beaucoup de thèmes nomiques ont une conclusion commune. Et il n'en peut être autrement, puisque toutes les mélodies d'un même mode aboutissent à un son identique, amené uniformément par une succession descendante.



Seules les deux formes relâchées se terminent quelquefois par un mouvement ascendant du dessin.

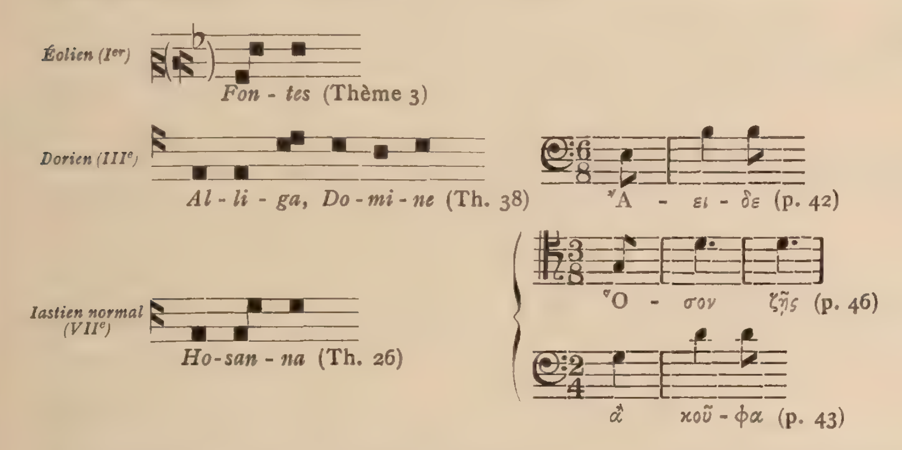


§ 96. En ce qui concerne les intervalles mélodiques employés dans les nomes gréco-romains, voici les règles générales déduites de l'analyse comparative des débris de l'art antique et des chants

de l'office. Les particularités de chacune des formes modales seront relevées à leur place.

I. La seconde (ton, demi-ton), soit ascendante, soit descendante, constitue l'élément premier, indécomposable, de la mélopée diatonique. *Secondes* et *tierces*, majeures et mineures, sont des intervalles communs à toutes les cantilènes vocales, partout et toujours; leur usage n'est soumis à aucune restriction[1].

II. La *quarte* et, à un plus haut degré, la *quinte* sont des intervalles harmoniques et, comme tels, ne se produisent pas entre tous les degrés des diverses échelles modales. La quinte, par exemple, ne se prend par saut, et en montant, qu'à partir de la fondamentale du mode mis en œuvre.

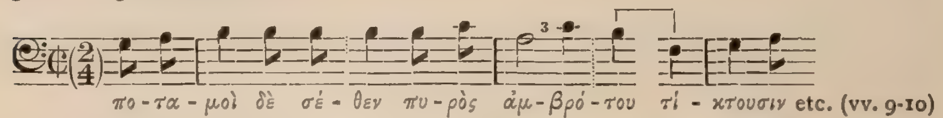


§ 97. En tant qu'intervalles directs, la *quarte majeure* (ou *triton*) et la *quinte mineure* (ou *fausse quinte*) sont bannies des chants du culte chrétien. Il n'en était pas ainsi, pour le triton du moins, dans la musique des Hellènes à sa période primitive. Le mythique Olympe, qui apporta en Grèce les nomes consacrés au culte, paraît avoir été frappé du caractère des successions mélodiques ♮ — F, ♮ a — F, à tel point qu'il imagina de supprimer systématiquement, dans certains morceaux en mode dorien, le degré central de la quinte modale[2] (G), réduisant celle-ci en conséquence

[1] *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 100 et suiv.

[2] « Olympe, ainsi que l'écrit Aristoxène, est regardé par les musiciens comme le « créateur du genre enharmonique; auparavant tout était diatonique ou chromatique. « On suppose que l'invention fut amenée ainsi : parcourant l'échelle diatonique du « mode dorien, de l'aigu ou grave, et conduisant souvent sa mélodie jusqu'à la parhypate

à quatre sons (♮ a — FE). Au IIe siècle après J. C. le goût musical avait changé à cet égard, si nous en jugeons par les morceaux encore existants. A la vérité le saut descendant de triton se rencontre dans l'hymne dorien *à Hélios* (p. 39), mais interrompu par un point d'arrêt :



I. A l'état d'intervalle décomposé, c'est-à-dire résolu en intervalles plus petits, le *triton* ascendant ou descendant se présente à chaque pas dans les chants de Mesomède.



Des successions semblables à celles qui se voient dans ces trois passages étaient encore assez fréquentes à l'époque où remontent les plus anciennes notations du chant liturgique (IXe siècle); et de fait elles ne pouvaient guère s'éviter dans les deux modes à quinte tritoniée, le dorien (IIIe) et l'hypolydien (V^e). Elles deviennent de plus en plus rares à mesure que l'on approche des temps modernes. Toutefois, malgré une expurgation poursuivie pendant des siècles, les maîtres du chant ecclésiastique n'ont pu réussir à

« (F), tantôt à partir de la paramèse (♮), tantôt après la mèse (a), *sans toucher à la* « *lichanos* (G), il fut frappé du bel effet qui en résultait. Émerveillé de l'échelle construite « d'après ce procédé, et l'estimant correcte, il y adapta des chants en ton et en mode « dorien. » Plut. *Mus.* ch. 11. Cf. *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 298. Remarquons en passant qu'il n'était pas question, dans cet enharmonique primitif, du degré divisant le demi-ton fa-mi. Ce furent les aulètes postérieurs à Olympe qui inventèrent cet artifice bizarre, en bouchant à moitié le trou du fa, afin de retrouver dans la quinte si-MI cinq sons (si, la, — fa, *fa abaissé*, mi). Voir ci-dessus p. 6, note 2.

expulser définitivement du sanctuaire l'antique *diabolus in musica.* De nos jours encore il révèle sa présence en beaucoup de chants, même très usuels (je cite les premiers qui me viennent sous les yeux ou à la mémoire) :



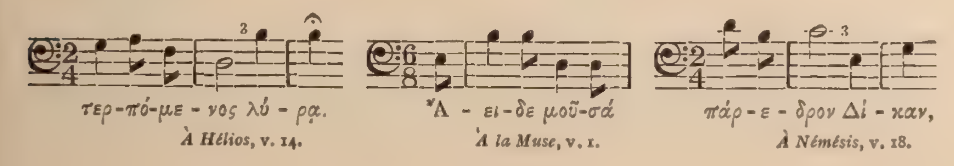
II. La décomposition mélodique de la *fausse quinte* (♮ — f, f — ♮) est sans exemple dans les restes de l'antiquité gréco-romaine. Elle aurait pu se produire en deux modes : l'éolien et l'iastien normal. Or, trois des quatre fragments éoliens (II, III, IV, pp. 47-48) s'abstiennent totalement du 6e degré ascendant de leur échelle (f), et la petite chanson en iastien normal (p. 46) n'atteint pas f à l'aigu. Quant aux cantilènes liturgiques du protus (éolien), elles ne mettent pas davantage en contact le 2e degré et le 6e (E — ♭). Mais un des thèmes du tétrard authente (iastien normal), exhibe l'intervalle de quinte mineure, sous forme de succession ascendante.

Thème 24.

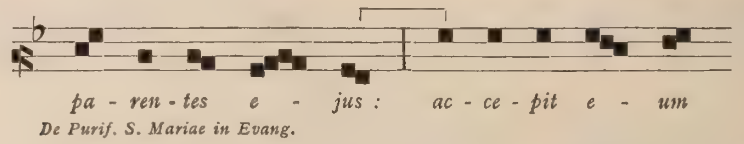


Nous montrerons plus tard que la répugnance à affronter les intonations de triton et de fausse quinte fut la cause des principales altérations que le chant catholique a subies au cours de sa longue histoire, et le véritable dissolvant des harmonies antiques.

§ 98. Les hymnes grecs du IIe siècle présentent trois fois le saut de *sixte* :

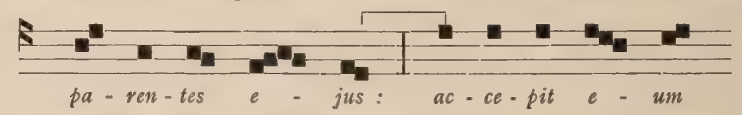


De nos jours l'Antiphonaire n'offre plus aucun exemple de la sixte prise directement[1]. Au Xme siècle Hucbald en connaît encore[2], et l'on peut indiquer une antienne du IIIme mode, qui à cette époque renfermait précisément l'intonation directe de sixte D — ♮, employée dans les deux premiers exemples antiques que nous venons de transcrire, doriens eux aussi. Presque au commencement de l'antienne *Cum inducerent* (du Ier mode) l'édition de Plantin a ce saut extraordinaire de septième, coupé, il est vrai, par un repos.

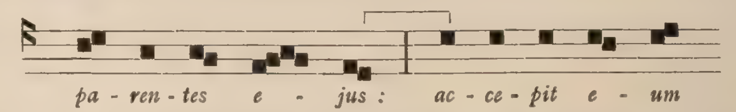


De Purif. S. Mariae in Evang.

Or, chez Réginon cette antienne est du deuterus authente (IIIme mode) ; le passage transcrit a donc remplacé celui-ci :

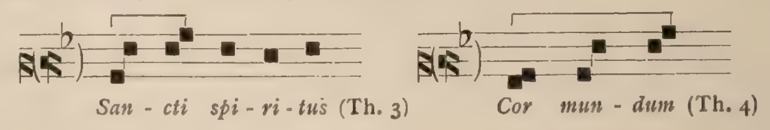


Mais, d'autre part, nous le verrons au chapitre VII, en IIIme mode le c représente le plus souvent un ci-devant ♮. La version originelle du passage est donc :



ce qui, sauf l'interruption, reproduit exactement la sixte de l'hymne *à Hélios*.

Quant aux écarts plus grands que la sixte, ils ont été jugés incompatibles avec la musique vocale jusqu'à une époque assez proche de la nôtre. La mélopée liturgique divise la septième en deux intervalles, au moins, l'octave en trois[3].



[1] En plein XIXe siècle le contrepoint de l'école de Cherubini n'admet pas encore le saut mélodique de sixte.

[2] *De Mus.* Gerb. *Script.*, t. I, p. 106.

[3] La petite mélodie *syntonolydienne* (p. 51) a un saut d'octave (C — c) à la dernière mesure. Mais il ne faut pas oublier qu'*elle est instrumentale.*

SECTION II. — *Coupe des antiennes.*

§ 99. Le chant latin des psaumes et des antiennes possède pour unique élément de rythme la périodicité des repos de la voix, en d'autres termes une symétrie approximative dans la longueur des diverses sections de la mélodie. Cette manifestation primordiale du principe rythmique est indispensable à la compréhension d'une phrase déclamée ou chantée. Ecoutons Aristote : « Un « discours tout à fait dénué de rythme manque des terminaisons « qui lui sont nécessaires... Ce qui ne comporte pas de divisions « est désagréable et insaisissable au sentiment[1]. » Quant au chant rigoureusement mesuré, art mondain issu de la danse et de la marche collective, son emploi dans les parties essentielles de la liturgie catholique ne se justifie pas esthétiquement.

Au surplus la forme littéraire de ses textes devait amener naturellement le chant antiphonique à répudier la mesure isochrone. En effet, les livres poétiques de l'Ancien Testament (psaumes et prophètes), sources principales de l'Antiphonaire, n'ont pas de métrique régulière en hébreu, à plus forte raison dans la traduction latine. A la place de *vers*, ayant un nombre de pieds ou de syllabes strictement réglé, on trouve ici des *versets* de longueur inégale, mais uniformément partagés au milieu par une petite pause. Comme coupe et comme étendue moyenne, le verset est l'équivalent du distique latin ou grec[2]; il forme un tout grammatical et renferme un sens complet. Tantôt la dernière moitié du verset continue et complète l'idée énoncée dans la première :

[1] *Rhet.*, III, 8.

[2] Il est à remarquer que l'on a parfois choisi, comme textes d'antiennes, des distiques latins versifiés à la manière classique :

— — | — ⌣ ⌣ | — ' — | — — | — ⌣ ⌣ | — — |
Hic vir de-spi-ci - ens mun-dũ et ter - re-na, tri - umphans,

— ⌣ ⌣ | — — | ⎵ '| — ⌣ ⌣ | — ⌣ ⌣ | ⎵ ||
di-vi-ti - as cae - lo con-di-dit o-re, ma - nu.

De même *O magnum pietatis opus* (ci-après, p. 137), *Virgo Dei genitrix.* Mais les mélodies composées sur ces vers n'ont pas été assujetties au rythme isochrone. Ce que l'on a, peut-être, chanté originairement en mesure, ce sont quelques antiennes d'allure populaire, rimées ou rythmées plus ou moins régulièrement, toutes relatives au cycle de Noël : *Stella ista, Virgo hodie fidelis, Nesciens Maria virgo, Nato Christo*, etc.

19

Dixit Dominus Domino meo :
sede a dextris meis.

Donec ponam inimicos tuos
scabellum pedum tuorum.

Tantôt elle reproduit la même idée sous une forme différente, ou elle exprime une idée opposée en termes parallèles. Parfois la symétrie est poursuivie dans le détail au point qu'aucune expression saillante ne reste sans pendant.

In exitu Israel de Aegypto,
domus Jacob de populo barbaro.

Facta est Judaea sanctificatio ejus,
Israel potestas ejus.

Mare vidit et fugit,
Jordanis conversus est retrorsum.

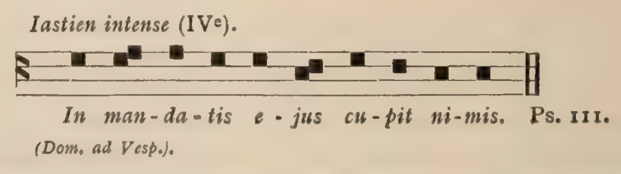
Montes exsultaverunt ut arietes,
et colles sicut agni ovium.

La cantilène antiphonique s'est moulée sur le verset des Hébreux, dont elle reproduit musicalement l'eurythmie simple et puissante dans le parallélisme mélodique de ses deux membres (antécédent et conséquent, *Vorsatz* et *Nachsatz*). Aussi la plupart des antiennes tirées des psaumes ou des livres prophétiques se composent-elles d'un seul verset. C'est là le cadre normal de ce genre de chants. Nous appellerons *brèves*, les antiennes qui ne le remplissent pas en entier, *ordinaires*, celles qui s'y adaptent exactement, *longues* celles qui le débordent.

§ 100. Les antiennes dites *brèves* ne contiennent qu'un demi-verset, l'équivalent d'un vers de moyenne longueur. Néanmoins leur cantilène, toute courte qu'elle soit, présente un sens musical fini : elle a la terminaison modale. *C'est une période mélodique d'un seul membre.*

I. Parfois ces phrases n'ont aucune division intérieure et se chantent tout d'une haleine.

Iastien intense (IVe).



(Dom. ad Vesp.).

De même *Laudate Dominum*, thème 1. *Facti sumus*, th. 2. *In aeternum*, th. 18. *Cantemus Domino*, th. 30. *Miserere mei*, th. 40. *Intellige clamorem meum*, th. 44. *Caeli caelorum*, th. 45.

II. Pour chanter un vers il faut plus de temps que pour le réciter. Aussi dès que le texte ou la mélodie du demi-verset s'allonge tant soit peu, on y intercale une *césure*, un petit arrêt suffisant pour respirer, sans que la continuité du dessin soit rompue. Le membre se compose alors de deux *incises*[1], séparées dans la notation par une petite barre qui ne traverse pas toutes les lignes de la portée.

Éolien (Ier), thème 8.

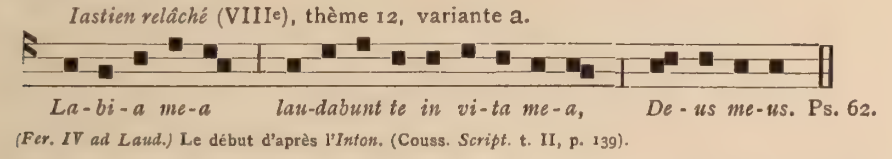


(Fer. VI ad Laud.)

De même *Tamquam sponsus*, thème 12. *Magnus Dominus*, th. 13. *Qui habitas in caelis*, th. 14. *In pace*, th. 16. *Beati qui ambulant*, th. 17. *Ad te de luce*, th. 19. *Sit nomen Domini*, th. 22. *Caro mea*, th. 24. *Nos qui vivimus*, th. 28. *Laudabo Deum meum*, th. 33. *A viro iniquo*, th. 34. *Cunctis diebus*, th. 36. *Alleluia*, th. 41.

En certains cas, il y a lieu de partager le membre mélodique par deux césures.

Iastien relâché (VIIIe), thème 12, variante a.



(Fer. IV ad Laud.) Le début d'après l'*Inton.* (Couss. *Script.* t. II, p. 139).

III. Les antiennes brèves, faites pour se chanter avec une certaine rapidité, ont une cantilène syllabique, simple jusqu'à la nudité, généralement le thème nomique pur. Elles ne se joignent guère qu'au psautier des jours de la semaine.

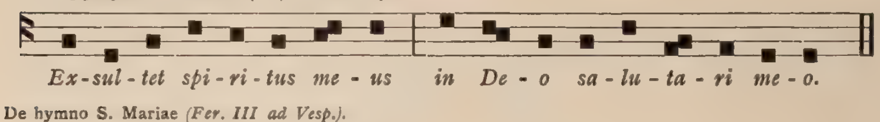
§ 101. Les offices célébrés avec quelque solennité n'ont pas de ces chants écourtés. Leurs antiennes, exécutées dans un mouvement plus posé, appartiennent en grande majorité à la catégorie

[1] Nous évitons à dessein le terme consacré, *distinctio*, auquel les théoriciens du chant liturgique ne donnent pas une signification précise. C'est tantôt une *incise*, tantôt un *membre*. « Distinctiones, id est loca in quibus repausamus in cantu, et in quibus cantum « dividimus..... Dictae rei exemplum in hac antiphona comprobabis. *Tribus miraculis*, « ecce una distinctio; *ornatum diem sanctum colimus*, ecce alia; *Hodie stella magos duxit* « *ad praesepium*, ecce tertia; *Hodie vinum ex aqua factum est ad nuptias*, ecce quarta; *Hodie* « *a Joanne Christus baptizari voluit*, ecce ultima. » Pseudo-Odon (Guy d'Arezzo?), *Dial. de mus.* (Gerbert *Script.*, t. I, pp. 257-258). L'auteur de l'*Enchiriadis* se sert du mot *membrum*, mais également dans les deux acceptions : « Solae in tribus membris (*Ego sum* « *via*, — *veritas et vita*, — *alleluia, alleluia*) ultimae longae, reliquae breves sunt. » (Ibid., p. 183).

des *normales* ou *ordinaires.* Elles comprennent un verset biblique ou un autre texte d'étendue équivalente.

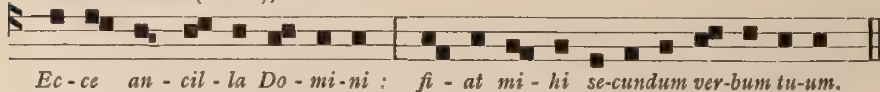
I. *La période musicale d'une antienne ordinaire se compose de deux membres mélodiques séparés par une petite pause.* La séparation s'indique par une barre qui traverse toute la portée.

Hypolydien normal (Ve), thème 42.



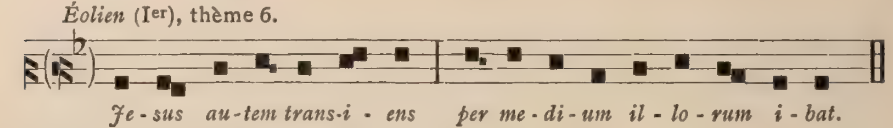
De hymno S. Mariae *(Fer. III ad Vesp.).*





Fer. III ante vig. Nat. Dñi in Evang.

Éolien (Ier), thème 6.



Fer. II post Dom. III Quadrag. in Evang.

A première vue on croirait avoir devant les yeux des antiennes brèves partagées par une césure. Mais ce n'est là qu'une apparence superficielle. *Le membre se distingue de l'incise en ce qu'il tolère après lui une véritable interruption du dessin mélodique.* Long ou court, il équivaut à un vers entier[1].

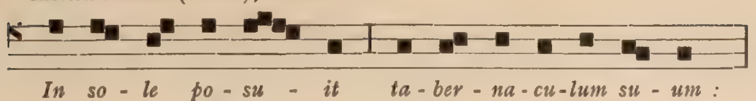
II. Ici comme dans les antiennes brèves, le membre se décompose souvent en deux incises.

a) Chacun des deux membres a une césure. Cette combinaison absolument symétrique, qui a fourni quelques unes des plus mélodieuses antiennes au chant de l'office, rappelle par sa belle eurythmie la première forme strophique que l'art grec ait cultivée : le distique élégiaque[2].

1 Dans la musique chorale des Anciens, l'interruption du chant, à la fin d'un vers mélique, était remplie par une petite ritournelle instrumentale. *Mus. de l'ant.*, t. II, pp. 189-190. Les organistes protestants intercalent entre chaque vers du choral un interlude (*Zwischenspiel*), procédé emprunté aux *cantori al liuto* de la Renaissance, lesquels le tenaient des jongleurs du moyen-âge, successeurs immédiats des citharèdes romains. Voir ci-dessus, pp. 60-61.

2 *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 182. Voir ci-dessus, p. 133, note 2.

Iastien relâché (VIIIe), thème 18.



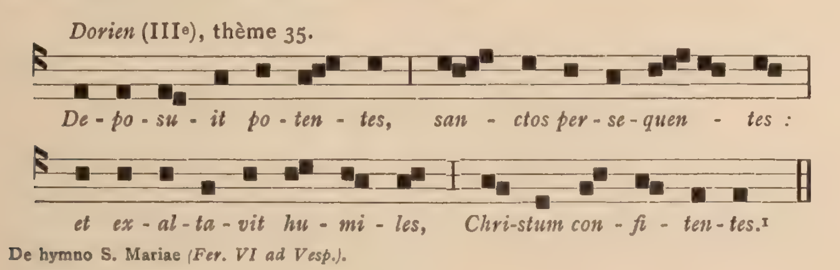
In so - le po - su - it ta - ber - na - cu - lum su - um :



et ip - se tamquam spon - sus pro - ce - dens de tha - la - mo su - o. Ps. 18.

De Oct. Nat. Dñi in I noct. D'après l'antiph. du XIIIe siècle.

Dorien (IIIe), thème 35.

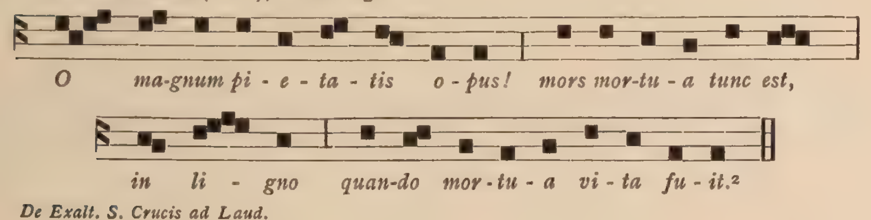


De - po - su - it po - ten - tes, san - ctos per - se - quen - tes :

et ex - al - ta - vit hu - mi - les, Chri-stum con - fi - ten - tes.[1]

De hymno S. Mariae *(Fer. VI ad Vesp.).*

Iastien normal (VIIe), thème 23.

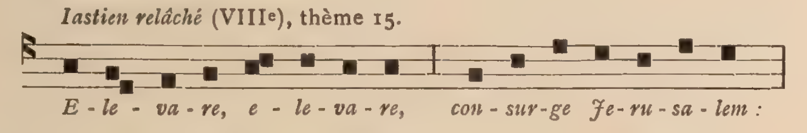


O ma-gnum pi - e - ta - tis o - pus! mors mor-tu - a tunc est,

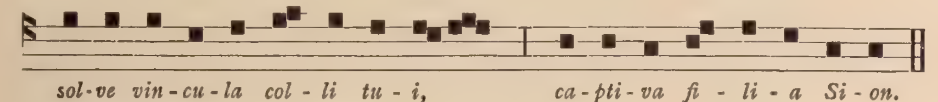
in li - gno quan-do mor - tu - a vi - ta fu - it.[2]

De Exalt. S. Crucis ad Laud.

Iastien relâché (VIIIe), thème 15.



E - le - va - re, e - le - va - re, con - sur-ge Je - ru - sa - lem :



sol-ve vin - cu - la col - li tu - i, ca - pti - va fi - li - a Si - on.

Fer. IV post Dom. III Adv. in Evang.

b) Les deux membres ne sont pas symétriques : l'un a une césure, l'autre n'en a pas; ou bien l'une a deux césures, l'autre n'en a qu'une, etc. Des périodes ainsi faites se trouvent surtout dans les antiennes dont le texte provient des parties de la Bible écrites en vraie prose.

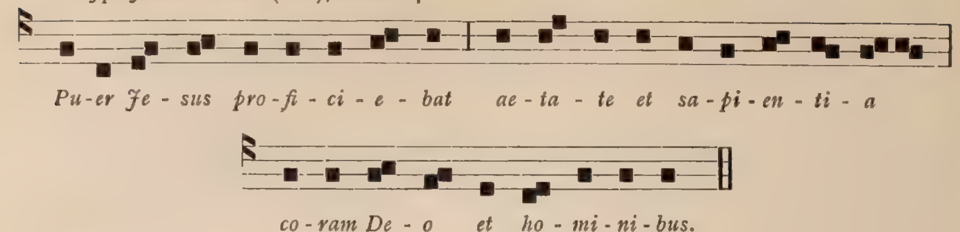
[1] En 1er mode depuis la fin du Xe siècle. Voir au VIIe chapitre.

[2] Le mélographe n'a tenu aucun compte de la diérèse au second vers :

— — | — — | ⏗ ' | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⏗ ||

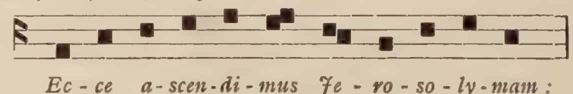
In li - gno quan-do mor-tu-a vi-ta fu - it.

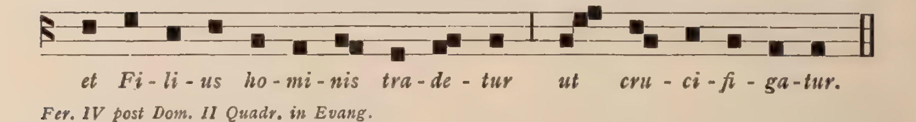

Hypolydien relâché (VIe), thème 41.



Dom. I post Epiph. in Evang.

Iastien normal (VIIe), thème 19.





Fer. IV post Dom. II Quadr. in Evang.

Éolien (Ier), thème 7.

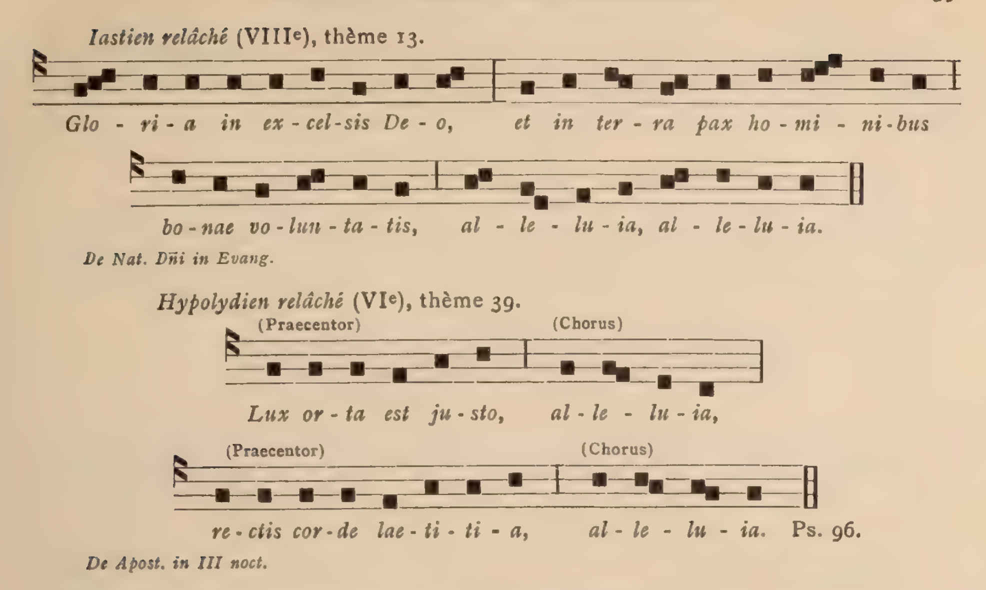


De libro Reg. *(Sabb. ante Dom. III post Pent. ad Magn.)*.

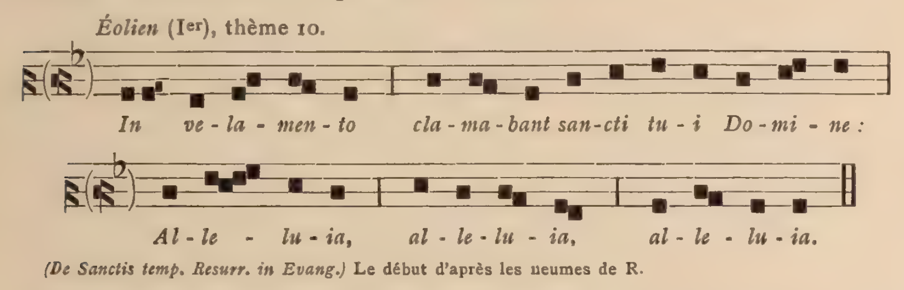
§ 102. Souvent l'exclamation joyeuse *Alleluia* est intercalée au milieu de l'antienne ou ajoutée à la fin. C'était originairement un refrain chanté par l'assemblée entière des fidèles, et qui tenait dans l'office une place beaucoup plus grande qu'aujourd'hui [1]. Au point de vue de la structure musicale du chant, deux cas sont à distinguer.

I. L'*Alleluia* forme à lui seul une incise mélodique, une ritournelle vocalisée, s'ajoutant tantôt au dernier membre (*epodicum*), parfois aussi à l'antécédent (*mesodicum*).

[1] Le *Responsale* pseudo-grégorien a pour la Septuagésime un office avec *Alleluia* (pp. 757-758), et vers la fin (pp. 867-868) une série d'antiennes où le *jubilus* est prodigué d'une manière inconnue à la liturgie actuelle.



Dans l'antienne suivante le refrain alléluiatique remplit toute la dernière moitié de la période musicale.



II. Simplement ajouté au bout du texte, le mot *alleluia* n'est le plus souvent, au point de vue musical, qu'un prolongement de la dernière incise.



§ 103. Certains versets psalmiques ou autres, employés comme antiennes, ont à l'intérieur de la mélodie deux points d'arrêt bien marqués. Nous ne croyons pas cependant devoir comprendre ces

cantilènes de trois membres dans la catégorie des *longues*, à moins qu'elles n'aient un dessin très chargé de notes. Nous les considérons comme une variété des antiennes ordinaires.



Fer. II post Dom. IV Quadrag. in Evang.

§ 104. Quant aux antiennes qui dépassent notablement l'étendue d'un verset de psaume, et que nous rangerons dans la classe des *longues*, elles s'adjoignent surtout aux deux grands cantiques de l'Évangile, *Benedictus* et *Magnificat*. La plupart d'entre elles se distinguent des précédentes par une modulation moins syllabique, moins sobre d'ornements. De tout temps on les a exécutées dans un diapason plus élevé et un mouvement plus lent que les antiennes ordinaires[1].

[1] « Cantica Evangelii altius et morosius ceteris psalmis dici oportet. » *Commem.*, p. 227. « Hae modulationes (les intonations psalmodiques notées plus haut, pp. 114-118) « ubi morosiori cantu est opus, utpote ad cantica Evangeliorum, assumere solemus. « Porro ad cursum canendum iisdem quidem sed expeditioribus melodiis utimur. » *Ibid.*, p. 216.

I. Tantôt leur mélodie comprend deux ou plusieurs périodes, pourvues chacune d'une terminaison régulière, mais reliées entre elles par l'unité de mode et de style. Nous indiquerons la fin de chaque période par une double barre.

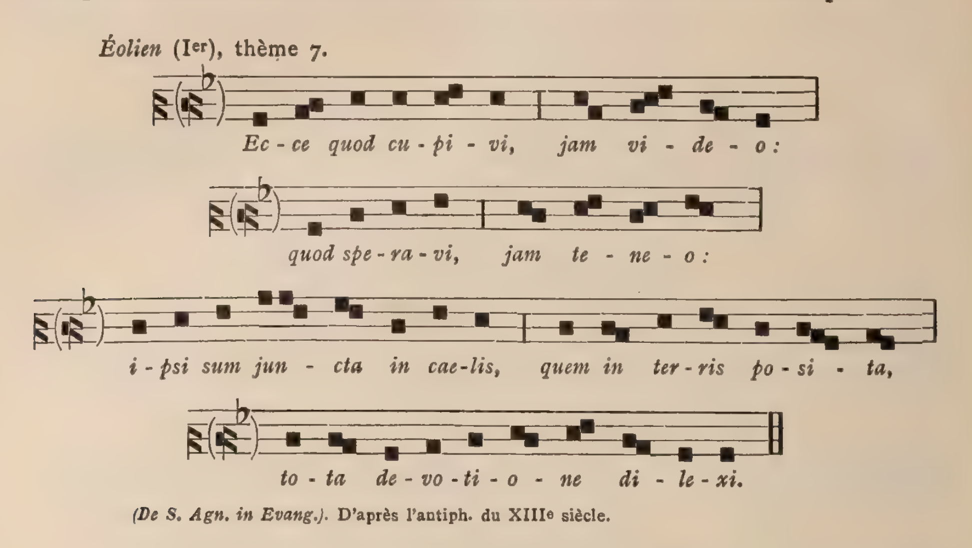


De Confess. in II noct. La fin d'après l'antiph. du XIIIe siècle.

(De Inv. S. Crucis in Evang.) D'après l'antiph. du XIIIe siècle et celui de Solesmes.

II. Tantôt l'antienne longue ne forme qu'une période unique, comprenant un nombre indéterminé de membres mélodiques.

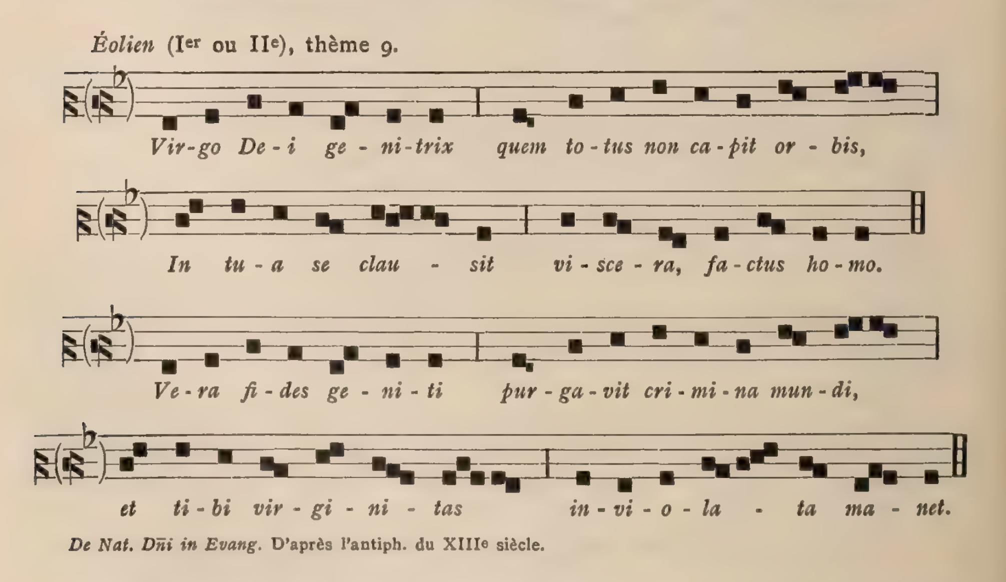
Éolien (Ier), thème 7.



(De S. Agn. in Evang.). D'après l'antiph. du XIIIe siècle.

§ 105. L'antienne suivante, disparue de l'office, a une coupe dont il n'existe pas d'autre exemple parmi ce genre de chants.

Éolien (Ier ou IIe), thème 9.



De Nat. Dñi in Evang. D'après l'antiph. du XIIIe siècle.

Ce texte se compose de deux distiques correctement versifiés, dont les pauses, les césures métriques et, jusqu'à un certain point, la forme strophique ont été fidèlement observées par l'auteur de la cantilène.

Section III. — *Mélopée des antiennes.*

§ 106. Ainsi que nous l'avons dit plus haut (p. 135), les antiennes brèves se contentent de reproduire le motif nomique sans y rien ajouter. Pour les composer il a suffi de mettre les syllabes du texte liturgique sous les sons. Toutes les autres cantilènes antiphoniques ont une succession de sons plus longue que le thème qui leur sert de base[1]; elles impliquent une part d'invention, si faible qu'on la suppose. La prolongation de la durée du chant a pour corollaire l'extension de l'espace occupé par le dessin mélodique. Tandis qu'en général les nomes se renferment dans une quinte ou une sixte, les mélodies qui en sont issues remplissent pour la plupart l'étendue naturelle de la voix humaine, l'octave : « intervalle, » dit Ptolémée, « capable de contenir toute idée musicale »[2]. A l'occasion ils atteignent même la neuvième.

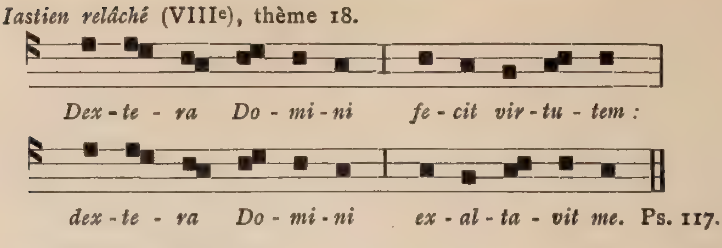
Les procédés à l'aide desquels les chants des antiennes ont été tirés des thèmes nomiques sont au fond ceux que le compositeur moderne met en œuvre dans l'élaboration du dessin mélodique de son morceau, et découlent de la nature même de la musique, en tant qu'expression parlante du sentiment. Ils consistent à *répéter* le thème, à le *prolonger*, à le *broder*, et subsidiairement à y introduire des transitions tonales ou modales.

§ 107. La *répétition* complète ou partielle d'un trait mélodique est le moyen primitif de composition musicale, et, en même temps, un des plus puissants effets de l'art parvenu à son plein développement. Le vrai langage du sentiment qu'est-il sinon un recommencement perpétuel coupé par des digressions ? Un chant aussi court que l'est l'antienne ne pouvait donner lieu à des applications bien diverses du procédé. Nous nous bornerons à en signaler deux.

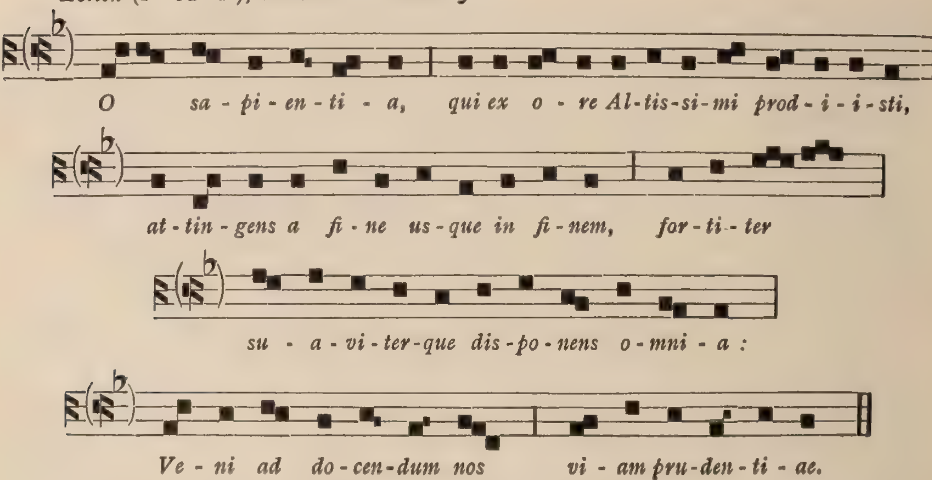
I. *Le second membre de la période musicale n'est qu'une redite du dessin initial*, légèrement modifiée vers la fin. Le parallélisme du verset se trouve ainsi souligné par la mélodie.

[1] En deux ou trois cas seulement nous avons admis une abréviation du début de la mélodie-modèle. Voir les variantes du thème 29, *Ad te levavi*, *Sion*, *noli timere*, celle du thème 9, *O sapientia*, et l'antienne isolée, *Lumen ad revelationem gentium*, th. 16.

[2] *Harm.*, III, 1.



II. *Rappel du thème à un endroit caractéristique du texte.* On rencontre un spécimen de cette pratique dans l'hymne *à Némésis* (p. 43). Au début de la dernière section le nom de la déesse reparaît, et le citharède reprend son motif initial (v. 16). De même dans les grandes antiennes de l'Avent (*adventus Domini*) la phrase finale *Veni....* forme une sorte de refrain que le retour du thème met fortement en vedette.

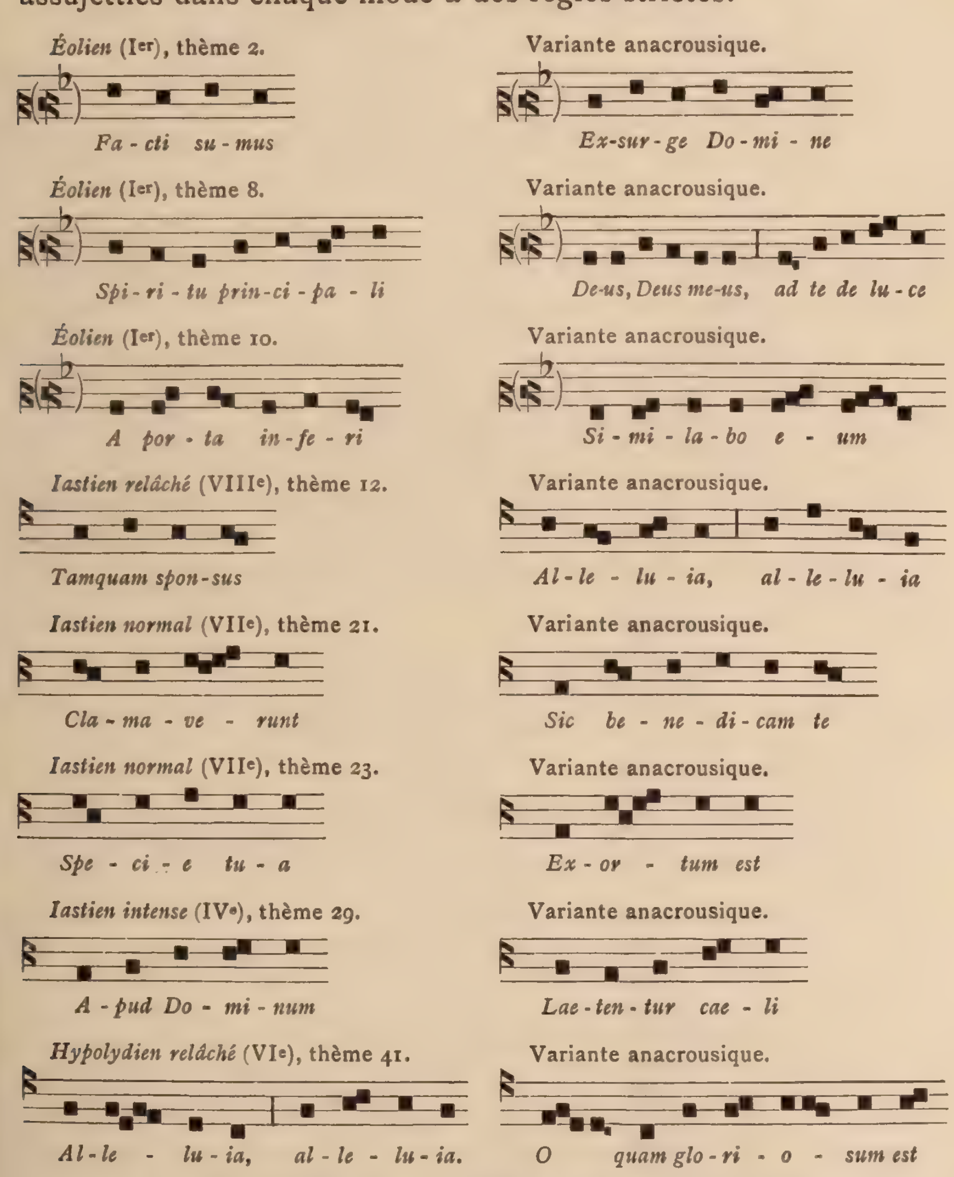


Voir aussi l'antienne *Hodie Christus natus est* (thème 36), où la rentrée du thème a pour but de souligner le mot *Hodie*.

§ 108. *L'allongement de la cantilène à l'aide de successions mélodiques non comprises dans le nome* est également un procédé important de la mélopée. Les antiennes de l'office nous en révèlent trois applications : deux au dehors du thème, une au dedans.

I. *Le dessin nomique est allongé au début :* on le fait précéder d'une note d'appui. Déjà nous avons vu l'anacrouse intervenir dans la formation des nomes eux-mêmes (p. 127). Appliquée au

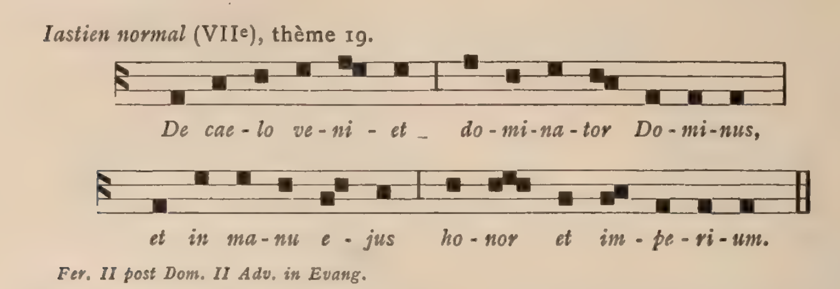
développement du type mélodique, elle donne lieu à la création de thèmes secondaires, variantes des nomes proprement dits, et qui, à leur tour, servent de modèles à des groupes entiers d'antiennes. Les formules anacrousiques, en nombre assez restreint, sont assujetties dans chaque mode à des règles strictes.



II. *Le thème nomique est prolongé à la fin.* Après avoir établi le début de sa cantilène sur le motif choisi, le compositeur continue et termine l'antienne à sa guise : soit par des dessins mélodiques

de son invention, soit par les formules courantes du mode. D'habitude la partie ajoutée occupe toute la seconde moitié des antiennes ordinaires.

Iastien normal (VIIe), thème 19.



Fer. II post Dom. II Adv. in Evang.

Presque un quart des mélodies employées comme modèles dans notre catalogue a une structure pareille.

Thème 3, *Fontes et omnia;* th. 4, *Cor mundum;* th. 5, *Tecum principium;* th. 6, *Ab insurgentibus;* th. 21, *Dixit Dominus;* th. 25, *Juravit Dominus;* th. 27, *Dirupisti Domine;* th. 32, *Secus decursus;* th. 37, *Vivo ego;* th. 38, *Alliga Domine.*

Les antiennes longues offrent un champ plus vaste à l'imagination du mélographe; la partie librement composée y tient la plus large place. Ici elle remplit toute la seconde période.

Éolien (Ier) thème 9.



De proph. min. *(Sabb. ante Dom. IV Nov. ad Magn.).* Le début d'après les neumes de R.

III. *Le thème est développé intérieurement.* Nous voyons ce but atteint de deux manières.

a) *Insertion d'une ou de deux incises épisodiques* au milieu du thème, en guise de parenthèse mélodique. Le dessin du passage intercalé se meut autour de la dominante supérieure, et la phrase musicale reste, pour un moment, comme suspendue en l'air.



De Epiph. Dñi in Evang. D'après l'antiph. du XIIIe siècle et celui de Solesmes.

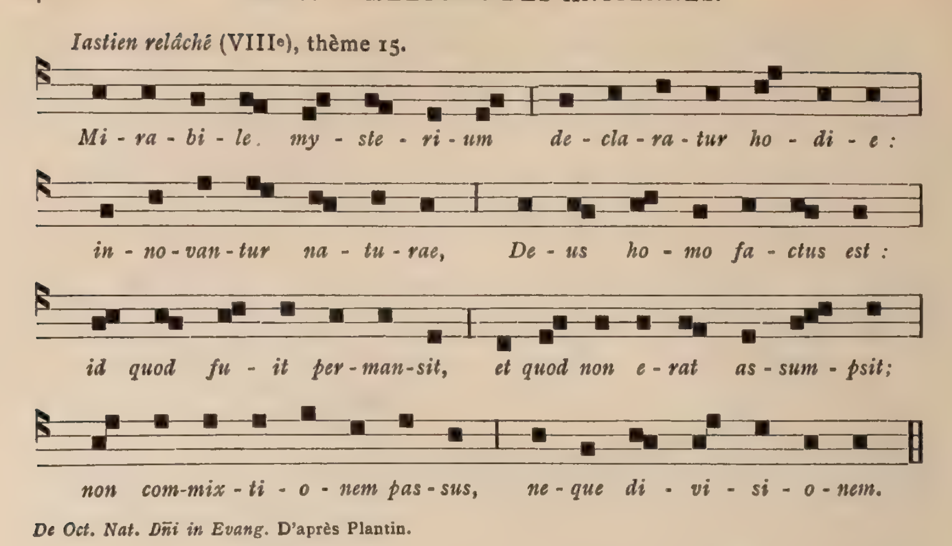
Dans l'antienne suivante la partie adventice est précédée et suivie du thème entier, étendu la première fois, brodé la seconde.



De proph. min. *(Sabb. ante Dom. I Nov. ad Magn.)*. Le début d'après les neumes de R.

b) *Agrandissement général du thème* par l'addition de mouvements mélodiques accessoires : combinaison réservée presque exclusivement aux antiennes longues. En se chargeant d'inflexions multiples, la cantilène s'éloigne souvent du linéament primitif; dans le morceau suivant elle s'est contentée de prendre comme points de repère les premières notes du thème, la cadence du milieu, la terminaison modale.

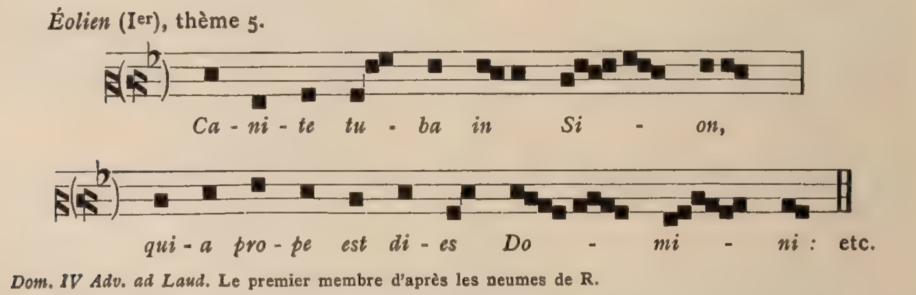
Iastien relâché (VIIIe), thème 15.



De Oct. Nat. Dñi in Evang. D'après Plantin.

§ 109. *La paraphrase de l'idée mélodique au moyen de figures mélismatiques* offre beaucoup d'analogie avec le procédé qui vient d'être décrit, sauf que les mouvements de la voix, en général plus petits, sont exécutés sur la même syllabe.

Éolien (Ier), thème 5.



Dom. IV Adv. ad Laud. Le premier membre d'après les neumes de R.

Les antiennes de l'office font un usage très restreint du style orné. A cet égard toutefois elles n'égalent pas en sobriété les hymnes de Mésomède : ici l'on voit parfois deux sons sur une syllabe, rarement trois, jamais davantage. De part et d'autre la place des groupes vocalisés est la même : à la fin d'un vers, d'un membre, d'une incise.

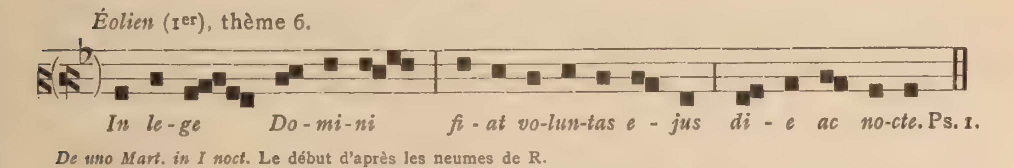
Éolien (Ier), thème 8, variante.

De - us De - us me - us, ad te de lu - ce vi - gi - lo, etc. Ps. 62.

Dom. in Septuag. ad Laud.

Souvent à l'intérieur du membre, les mélismes proviennent de la brièveté du texte et ont pour but d'établir un certain équilibre entre les diverses parties de la phrase musicale.

Éolien (1er), thème 6.



De uno Mart. in I noct. Le début d'après les neumes de R.

Quelques morceaux traités en chant orné, d'un bout à l'autre, se rencontrent parmi les antiennes *in Evangelio*[1] (p. e. *O crux splendidior*, p. 141; *O sapientia*, p. 144, etc.). Mais ils ne comportent ni les interminables passages vocalisés, ni les raffinements techniques des cantilènes de l'*Antiphonale missarum*.

§ 110. *Le mélange*, dans une seule et même antienne, *de deux formes modales ou de deux échelles tonales* (l'une par ♭, l'autre par ♮) est un procédé assez fréquent de la mélopée liturgique. Montrons-en les principales applications.

I. *Combinaison de la forme normale* (authente) *et de la forme relâchée* (plagale). Ce genre de mélange engendre les chants appelés *commixtes* chez les musicistes liturgiques. Les antiennes de l'office ne l'exhibent qu'en iastien (tétrard).

Iastien normal (VIIe), thème 22; terminaison en iastien relâché (VIIIe).

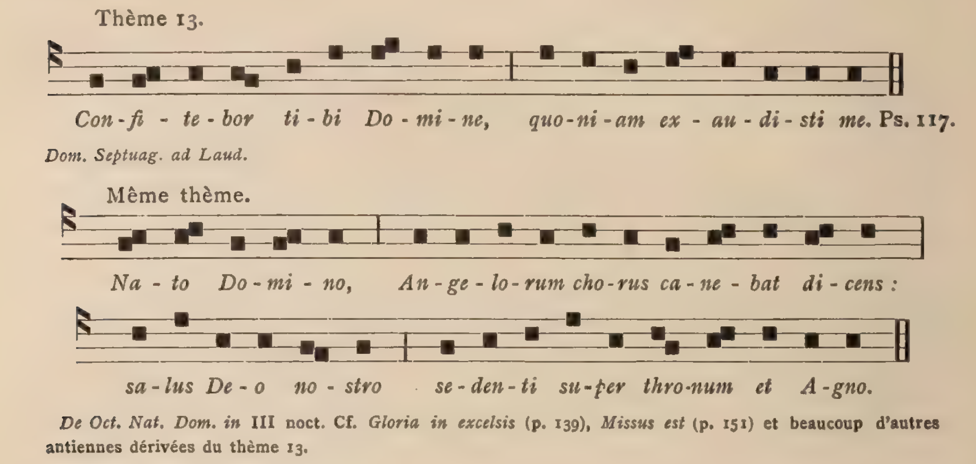


Fer. V. post Pascha ad Vesp. in Evang. Cf. Hucb. *Mus.*, p. 107.

II. *Amalgame de deux modes.* Nous n'avons à nommer ici que pour mémoire les *iasti-aeolia*, considérées à l'époque romaine comme une classe spéciale de mélodies. On en a déjà vu précédemment plusieurs spécimens (pp. 74, 93-94, 109).

[1] L'office compte une autre catégorie d'antiennes ornées : celles de l'Invitatoire, que Réginon de Prum n'a pas recueillies. Aurélien de Réomé en mentionne quelques-unes, qui sont consignées dans notre catalogue analytique.

Un mélange analogue, sans désignation technique, se voit souvent : des cantilènes en *iastien relâché* (VIIIe) dont le début est *hypolydien* (V^{e} ou VIe). De même que dans les *iasti-aeolia*, les fondamentales des deux modes accouplés occupent deux degrés contigus de l'échelle commune. La présence momentanée de l'harmonie hypolydienne en iastien se remarque dans l'hymne à *Némésis* (p. 44, vv. 13 et 14).

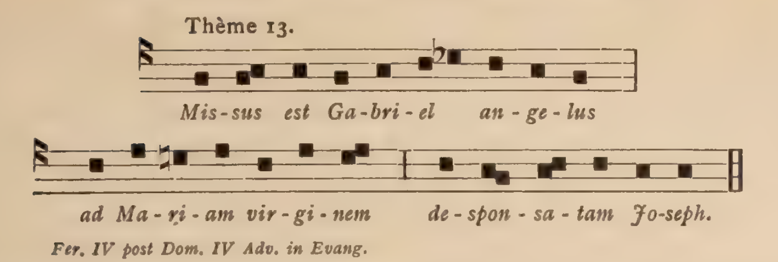


Dom. Septuag. ad Laud.

De Oct. Nat. Dom. in III noct. Cf. *Gloria in excelsis* (p. 139), *Missus est* (p. 151) et beaucoup d'autres antiennes dérivées du thème 13.

III. *Transition du ♭ au ♮ et vice-versa.* Pas plus que les mélodies venues jusqu'à nous en notation grecque, les motifs fondamentaux du chant antiphonique ne contiennent des altérations accidentelles. Il en est autrement pour les cantilènes dérivées. En mode *éolien* (Ier) les antiennes ordinaires et longues changent souvent si ♭ en si ♮, c'est-à-dire fa en fa ♯ (pp. 92-93). En *hypolydien relâché* (VIe) le contraire a lieu : si ♮ se transforme constamment en si ♭ (p. 96), altération qui avait déjà gagné la forme *normale* (V^{e} mode) au commencement du Xe siècle[1]. Une autre variété modale admet le double échelon depuis cette même époque. C'est l'*iastien relâché* (VIIIe). La médiante si ♮ est remplacée fréquemment par si ♭ dans les groupes vocalisés qui font partie de successions mélodiques aboutissant à FA.

1 « Cujus tetrachordi (sc. *synemmenon*) exempla, cum per omnes modos vel tonos se « frequentius offerant, tamen praecipue in *authento triti* vel *plagis* ejus ita ubique perspici « possunt, ut vix aliquod melum in eis absque horum permixtione, tetrachordorum « *synemmenon* scilicet et *diezeugmenon*, reperiatur. » Hucb. *Mus.* (Gerb. *Script.*, t. I, p. 114). Texte traduit à la p. 97, note 1.



Les autres modes ecclésiastiques (IIIe, VIIe, IVe et IIe) n'offrent que des exemples isolés du mélange des tétracordes conjoint et disjoint dans leurs groupes mélismatiques.

SECTION IV. — *Jugement sur la valeur musicale des chants antiphoniques.*

§ 111. Des mélodies en général peu étendues, dépourvues de l'attrait du rythme régulier et de l'accompagnement instrumental, reproduisant sans cesse une cinquantaine de thèmes traditionnels à l'aide de procédés fixes, tels sont les chants qui forment l'unique objet du présent travail. Une musique aussi indigente, un pareil système de composition ont-ils pu donner lieu à des créations esthétiques ?

Tout homme élevé dans la culture exclusive de l'art moderne, et habitué dès l'enfance à considérer la polyphonie comme un élément indispensable de l'œuvre musicale, donnera certainement une réponse négative à notre question. A ses yeux les chants de l'Antiphonaire n'ont qu'un intérêt archéologique. Pour lui ce sont des modulations pétrifiées, sans expression vivante et sans aucune beauté musicale.

Bien différente sera la réponse venant d'un artiste nourri dans son jeune âge des cantilènes de l'Église primitive, et chez qui la pratique quotidienne de l'opulente musique moderne n'a pas aboli toute réceptivité pour la maigre musique homophone[1]. C'est sa manière de voir, — la nôtre, — que nous allons exposer en quelques mots.

[1] L'atavisme joue là probablement un rôle. Les personnes d'origine rustique, dont les ancêtres, pendant une longue suite de générations, n'ont pas connu d'autres concerts ni d'autres spectacles que les offices de l'Église, doivent sentir cette musique plus vivement que les citadins de race, et il est douteux que les artistes nés hors du catholicisme puissent subir pleinement le charme ineffable des cantilènes liturgiques.

§ 112. La mélopée antiphonique n'est pas une *cantillation* uniforme et sans vie, mais une musique *sui generis*, qui, malgré l'extrême simplicité de ses formes et de ses moyens, possède les ressources compatibles avec son principe et nécessaires à son but : elle est à l'art polyphonique ce que le dessin au trait est à la peinture. Elle agit sur le sentiment par les trois éléments constitutifs de toute musique : l'harmonie, la mélodie et le rythme. A la vérité, le rythme n'y existe qu'à l'état rudimentaire, et on n'y trouve que l'harmonie immanente, contenue virtuellement dans la succession des sons. Seule la mélodie se manifeste ouvertement dans l'œuvre : la mélodie définie par Wagner comme « l'expression achevée de l'essence intime de la musique » (*der vollendetste Ausdruck des inneren Wesens der Musik*[1]). Tels quels, ces moyens suffisent à l'art homophone pour faire naître l'émotion esthétique chez ceux sur lesquels il a prise.

A la vérité une pareille musique ne produit pas les commotions soudaines et extraordinaires provoquées par la magique polyphonie des modernes; elle ne nous remue pas jusqu'au fond de l'être, faisant surgir en nous tout un monde de sensations, d'images et d'idées. Elle se contente d'exercer un charme discret et tranquille par l'expression de quelques sentiments simples et définis : l'espérance, la foi, l'aspiration vers le ciel.

§ 113. En revanche les impressions que nous procure une mélodie homophone ne s'émoussent pas par une fréquente audition, comme cela arrive incontestablement pour la musique polyphone; loin de s'affaiblir, elles se fortifient par l'accoutumance et à la longue nous pénètrent en entier. Le temps semble n'avoir pas d'action sur ces courtes formules mélodiques, et cela est vrai non-seulement pour l'individu, mais encore pour les quarante générations d'hommes qui les ont entendues et répétées.

Une chose surprenante, en effet, c'est qu'à l'endroit du chant liturgique nos préférences et notre goût se rencontrent avec ceux des chrétiens occidentaux du Ve et du VIe siècle. En voici une preuve décisive. Certaines mélodies, dont le tour

[1] *Oper und Drama*, dans les *Gesammelte Schriften*, t. III, p. 381.

parut particulièrement heureux en ces temps lointains, furent adoptées en guise de nomes, de types fixes, et se rencontrent presque à chaque page de l'Antiphonaire. Or ce sont précisément ces mélodies-là qui encore aujourd'hui nous frappent le plus agréablement l'oreille.

Exemples : thèmes 23, 29; variantes des thèmes 6, 17 et 18.

Autre preuve non moins convaincante. Les intentions expressives ou pittoresques de la cantilène, inintelligibles quand il s'agit d'une musique étrangère à notre monde occidental, sont rendues ici par des inflexions entièrement conformes à notre manière de sentir et saisissables à tout auditeur moderne.

Exemples pris dans nos spécimens précédents :

Ecce nomen Domini venit de longinquo, et claritas ejus replet orbem terrarum (ci-dessus, p. 92). Remarquer la prolongation de *venit*, mise en lumière, comme en d'autres antiennes de l'Avent (p. 144), par un mélisme, et l'intention expressive de la modulation au bémol sur le mot *longinquo*.

Ecce ancilla Domini : fiat mihi secundum verbum tuum (p. 136). La ligne mélodique s'infléchissant doucement jusqu'à la fin de la cantilène rend avec une naïveté ravissante la profonde révérence de la Vierge à l'envoyé de Dieu.

Undecim apostoli in Galilaea videntes Dominum, adoraverunt (p. 149). Ne dirait-on pas voir, sur les dernières syllabes d'*adoraverunt*, les onze s'incliner jusqu'à terre?

In sole posuit tabernaculum suum : et ipse tamquam sponsus procedens de thalamo suo (p. 137). *Elevare, elevare, consurge Jerusalem*, etc. (ibid). Deux cantilènes d'un élan superbe.

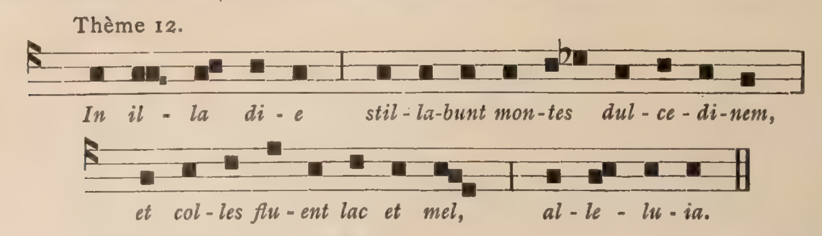
Puer Jesus proficiebat aetate et sapientia, etc. (p. 138). L'hypolydien relâché, mode calme, et le parcours aisé, comme à fleur de terre, exprime bien l'enfance obscure et paisible du Sauveur.

Qui caelorum contines thronum (p. 146), *Vidi Dominum sedentem* (p. 147). Le souffle grandiose de ces textes prophétiques se retrouve dans les deux chants appartenant à la noble harmonie éolienne.

§ 114. En général les antiennes réunies dans un même office ne montrent pas de lien musical visible, et doivent être considérées comme des morceaux simplement juxtaposés. Cependant il n'en est pas toujours ainsi. En quelques cas le mélographe semble avoir conçu un groupe entier d'antiennes comme une véritable unité, une composition soumise aux lois du contraste et de la gradation, et par moments son plan se laisse entrevoir. A l'appui de notre dire, nous indiquerons les offices de la période annuelle comprise entre le commencement de l'Avent et la fête de l'Épiphanie, et nous y choisirons deux exemples.

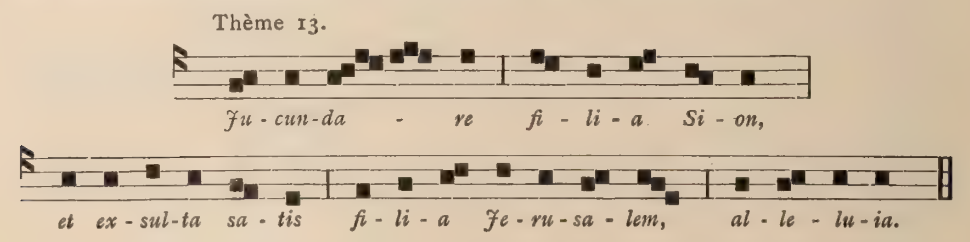
I. Prenons d'abord le groupe des cinq antiennes à Laudes du Ier dimanche de l'Avent, et analysons-le brièvement. La première, *In illa die*, traduit dans une suave mélodie en iastien relâché (VIIIe), adouci par le ♭, la félicité des temps messianiques.

Thème 12.



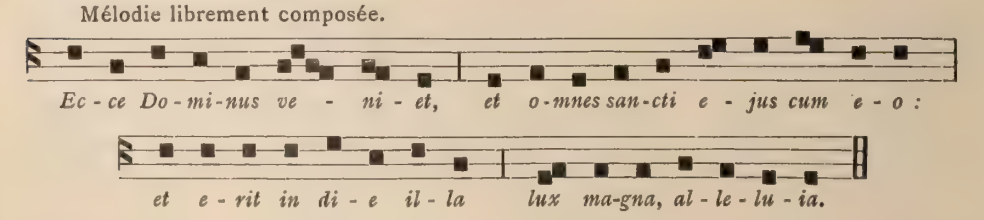
La deuxième antienne, *Jucundare*, un cri d'allégresse, est du même mode, rendu ici plus éclatant par l'emploi du ♮.

Thème 13.



La troisième, *Ecce Deus veniet*, proclame dans le mode le plus exalté et le plus âpre, l'hypolydien normal (Ve), l'arrivée redoutable du juge de l'univers.

Mélodie librement composée.

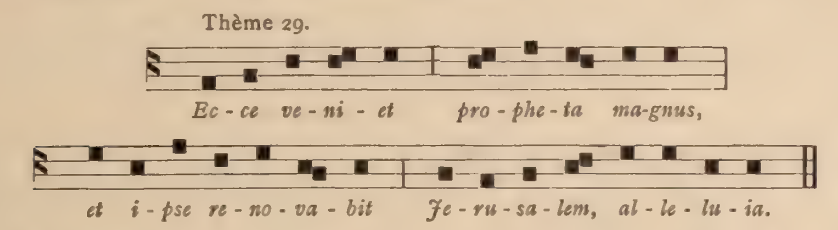


Vient ensuite, comme retour à l'harmonie fondamentale, au sentiment dominant, doux et gracieux, une cantilène pleine de fraîcheur, en iastien normal (VIIe).

Thème 23.



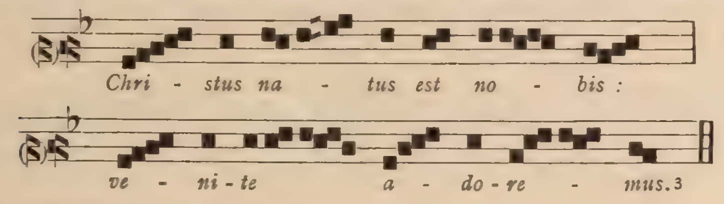
La conclusion du cycle se fait par un chant enthousiaste qui célèbre en iastien intense (VII[e] terminé en IV[e]) la venue imminente du rénovateur de toutes choses.



II. Un cycle plus remarquable encore, par sa grande étendue, par l'unité du style musical, la variété des modes et la beauté des chants, est celui qui comprend les 18 antiennes de l'Octave de Noël (1[er] janvier). Bien que trois d'entre elles se rencontrent aussi en d'autres offices[1], toutes forment une composition d'ensemble où se révèle l'inspiration d'un mélographe unique. Nous reproduirons ici celles qu'on ne trouve pas dans les livies de chant usuels.

a) I[es] Vêpres, à *Magnificat : Qui de terra est*[2], du III[e] mode (p. 115), thème 35. Texte évangélique, cantilène d'expression austère.

b) Office de nuit. *Ad Invitatorium*, du IV[e] mode, thème 32. Chant d'appel, originairement exécuté dans un diapason élevé.



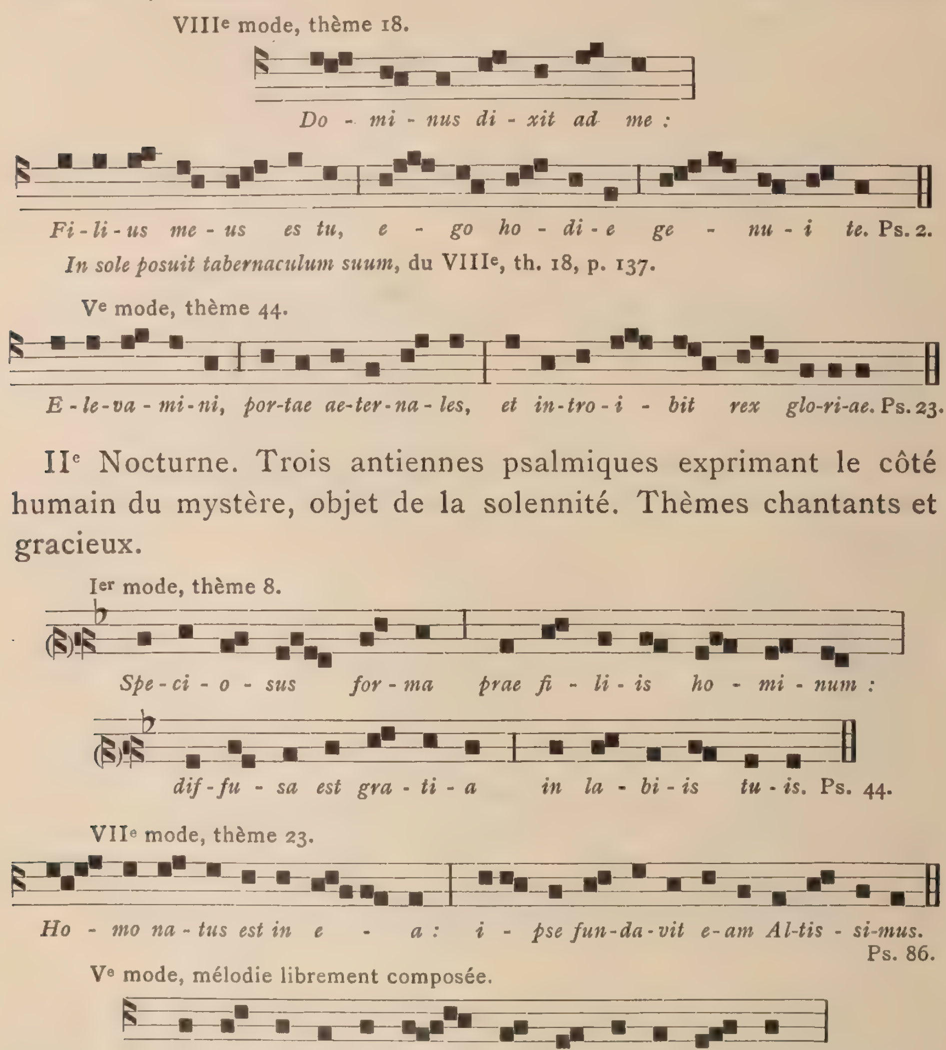
D'après l'antiph. du XIII[e] siècle.

[1] *Dominus dixit* est la première antienne de l'office de la nuit de Noël; mais la mélodie paraît avoir été empruntée au groupe des antiennes de l'Octave. *Elevamini* se chante aussi dans le II[e] nocturne du samedi saint. *Ante luciferum* a été adaptée, avec un léger changement de texte, aux Laudes de l'Épiphanie.

[2] L'antienne actuelle, *Propter nimiam charitatem*, est tout au plus de la fin du moyen âge. Le *Resp. greg.* inscrit simplement *Qui de terra est* parmi les antiennes *in Evang.*, et assigne au *Magnificat* des I[es] Vêpres *O admirabile commercium*, la première des Laudes. Il y a là sans doute une simple erreur de copiste.

[3] Le *Resp. greg.* a un autre texte, *Regem natum Dominum*, qui se chantait apparemment sur la même mélodie. Originairement cet office nocturne n'avait pas d'Invitatoire. Amal. *De ord. antiph.* c. 15.

Ier Nocturne. Trois antiennes psalmiques exprimant le caractère divin du mystère de la Nativité. Nomes *orthiens*, c'est-à-dire rehaussés, sublimes[1].



IIe Nocturne. Trois antiennes psalmiques exprimant le côté humain du mystère, objet de la solennité. Thèmes chantants et gracieux.

Ier mode, thème 8.

Spe - ci - o - sus for - ma prae fi - li - is ho - mi - num :

dif - fu - sa est gra - ti - a in la - bi - is tu - is. Ps. 44.

VIIe mode, thème 23.

Ho - mo na - tus est in e - a : i - pse fun-da-vit e-am Al-tis - si-mus. Ps. 86.

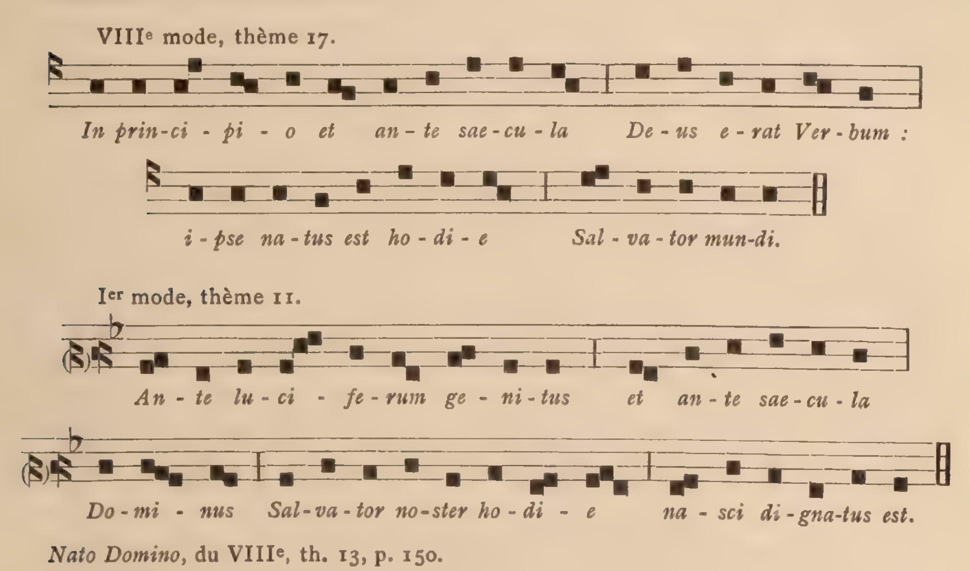
Ve mode, mélodie librement composée.

Ex-sul - ta-bunt o - mni - a li - gna sil - va - rum

an - te fa - ci - em Do - mi - ni, quo - ni - am ve - nit. Ps. 95.

[1] La beauté musicale de cet office nocturne a déjà été remarquée par Amalaire au commencement du IXe siècle. « Juxta ordinem psalmorum *et pulchritudinem soni* « conveniunt antiphonae ipsi nocti nativitatis Domini, quas solemus canere in octavis « Domini, et Apostolicus vir canit ad primas vigilias in ecclesia Sanctae Mariae Majore... « *Melodiaeque pulchriores* sunt sequentibus se. » *De ord. antiph.* c. 15.

IIIe Nocturne. Trois antiennes non-psalmiques exprimant l'union du divin et de l'humain dans le mystère de l'Incarnation. Thèmes de caractère mixte.



Nato Domino, du VIIIe, th. 13, p. 150.

c) Laudes. Pour les antiennes adjointes aux psaumes, cinq textes homilétiques enseignant les dogmes de l'Incarnation et de la Virginité de Marie par des comparaisons et des passages tirés de l'Écriture Sainte : *O admirabile commercium*, *Quando natus es ineffabiliter*, *Rubum quem viderat Moyses*, *Germinavit radix Jesse*, *Ecce Maria genuit nobis Salvatorem*. Mélodies très développées et d'une rare ampleur de style, en hypolydien relâché (VIe), dorien (IIIe), éolio-iastien intense (Ier finissant en IVe), éolien (Ier) et hypolydien normal (Ve). Elles se trouvent dans tous les antiphonaires.

Antienne à *Benedictus*. Texte définissant théologiquement le dogme de l'Incarnation : *Mirabile mysterium*. Chant d'une expression très mystique (ci-dessus p. 148).

d) IIes Vêpres, à *Magnificat*. Texte résumant le double mystère célébré en ce jour : *Magnum hereditatis mysterium*. Cantilène exaltée (pp. 97-98).

§ 115. Ce qui précède suffit à faire apprécier la valeur inestimable du trésor mélodique que l'Église a recueilli et conservé. L'Antiphonaire romain ne constitue pas seulement un document

unique pour étudier la transition du monde païen au monde chrétien, sur le terrain spécial de l'art des sons. Il est encore de nos jours une source vivante de véritables jouissances esthétiques, où quelques-uns reposent et retrempent leurs nerfs et leur esprit, surtendus par les effets fulgurants de la polyphonie moderne. Cette vitalité prodigieuse, qui inflige un démenti péremptoire aux idées courantes sur la durée des œuvres musicales, assigne aux humbles trouvailles de la muse chrétienne une place élevée parmi les monuments du génie humain. Les pages les plus merveilleuses de la musique du XIXe siècle auront-elles encore le pouvoir d'impressionner les fibres intimes de quelques-uns de nos semblables qui vivront dans douze cents ans ? Voilà certes une réflexion propre à nous faire contempler avec une singulière vénération les lambeaux mélodiques qui nous mettent en contact avec l'âme de nos ancêtres les plus éloignés.

CHAPITRE VI.

CLASSIFICATION CHRONOLOGIQUE DES ANTIENNES.

Section I. — *Les trois époques du chant antiphonique.*

§ 116. Nous avons fixé au temps de Léon le Grand (440-461) le commencement, sous le pontificat d'Agathon (678-681) l'achèvement du travail d'élaboration dont est sorti l'Antiphonaire de l'office romain, collection des anciens chants restés depuis lors en usage à l'église, et insérés en entier, quant au texte, dans l'écrit fondamental du *Responsale gregorianum.* Cette double limite posée, nous avons cherché à découvrir l'âge relatif des divers groupes de chants qui sont entrés successivement dans le recueil au cours de sa formation.

§ 117. Pour procéder à une pareille enquête historique, on ne peut guère recourir à des témoignages extérieurs. Seuls trois documents ecclésiastiques de date connue et — avantage inappréciable — d'origine romaine (la Règle de saint Benoît, le *Liber pontificalis*, la correspondance de saint Grégoire le Grand) nous ont fourni quelques points de repère et permis ainsi d'établir des divisions importantes. Les deux principaux moyens d'investigation s'indiquaient donc d'eux-mêmes : d'abord un minutieux examen des textes antiphoniques, ensuite, comme instrument de contrôle, l'analyse musicale des chants.

§ 118. Voici les conclusions qui peu à peu se sont dégagées de nos recherches. — *La provenance d'un texte antiphonique est en général un sûr criterium pour déterminer l'époque de son adoption dans l'office des Heures;* les exceptions sont rares et s'expliquent sans difficulté. Au point de vue qui vient d'être indiqué, les

antiennes se répartissent en trois classes, correspondant à trois époques successives.

I. *Antiennes vocalisées sur le mot Alleluia et antiennes psalmiques.* Nous désignerons par ce dernier terme toute cantilène antiphonique dont les paroles sont prises dans le psaume auquel elle est adjointe, et nous comprendrons sous le même vocable les antiennes extraites des cantiques bibliques qui figurent dans l'office[1]. — Cette première classe, la plus ancienne, remonte jusqu'à la première organisation du chant des Heures[2]; elle existait encore seule au temps où saint Benoît rédigeait la règle de son ordre, vers 530.

II. *Antiennes tirées d'écrits bibliques autres que les psaumes* (Évangiles, livres prophétiques, sapientiaux, historiques, etc.) et, par exception, textes empruntés à l'ancienne littérature chrétienne ou composés expressément en vue de la fête célébrée. — Les chants de cette espèce ont apparu dans le *cursus* vers le premier tiers du VI[e] siècle, au début des guerres gothiques[3].

III. *Antiennes empruntées aux Actes des martyrs ou à la vie de saints honorés à Rome d'un culte particulier.* — Elles ne faisaient pas encore partie de l'office sous le pontificat de saint Grégoire (590-604). Nous réunissons à cette troisième catégorie les antiennes afférentes à des fêtes notoirement instituées à Rome au cours du VII[e] siècle.

§ 119. L'antériorité de notre *première espèce d'antiennes* est attestée et par les documents historiques et par l'origine même du chant en chœurs alternatifs.

L'*alleluia* fut au IV[e] siècle le cri de victoire du christianisme sorti de deux siècles et demi de persécutions et d'avanies; l'interjection hébraïque, modulée sous toutes les formes, devint un

[1] Les parties de l'office romain exécutées en chant alternatif ont compris dès l'époque primitive — et comprennent encore aujourd'hui — deux cantiques du Nouveau Testament : à Laudes le *Benedictus Dominus Deus Israel*, à Vêpres le *Magnificat* (le *Nunc dimittis*, à Complies, se récitait en chant directané); de plus sept cantiques de l'Ancien Testament, un pour chaque jour de la semaine, placé après le 3[e] psaume des Laudes. Cf. *Orig. du chant liturg.*, p. 57 et suiv.

[2] Dans les chants de la messe, plus récents dans leur ensemble, les antiennes non-psalmiques paraissent être, au contraire, les plus anciennes.

[3] La première date mémorable de cette longue guerre est l'entrée de Bélisaire à Rome, le 9 décembre 536.

refrain d'allégresse qui accompagnait les occupations quotidiennes des paisibles populations converties à la nouvelle foi[1]. Dans les réunions du culte c'était l'acclamation musicale par laquelle l'assistance entière s'unissait aux chants de l'Église.

Ainsi que nous l'apprend la Règle de saint Benoît, qui à cet égard ne doit guère s'être écartée de l'usage contemporain de Rome[2], les *antiennes alléluiatiques* abondaient dans l'office, au commencement du VI[e] siècle. On n'en chantait pas d'autres pendant la durée entière du temps pascal, compris entre le samedi saint et la Pentecôte. Après cette fête, jusqu'au Carême suivant, elles s'adjoignaient quotidiennement aux derniers psaumes de l'office de nuit[3], chantés aux clartés naissantes de l'aube; le dimanche, jour commémoratif de la Résurrection, l'*alleluia* accompagnait en outre les psaumes et les cantiques des *Laudes matutinae*, office célébré au lever du soleil, ainsi que les psaumes des heures de Tierce, de Sexte et de None[4]. Ces différentes assemblées se célébraient les dimanches et jours de fête en présence et avec le concours de la communauté entière. A l'office du soir le *Magnificat* seul avait un *alleluia* pour antienne[5].

L'antiphonaire romain des temps postérieurs n'est pas aussi

[1] Cf. *Orig. du chant liturg.*, p. 27, note 2. — Saint Jérôme, dans une lettre adressée à la pieuse dame romaine Marcella, fait un tableau idyllique de la vie des campagnards chrétiens aux environs du monastère de Bethléhem : « In Christi villa tota rusticitas « est : extra psalmos silentium est. Quocumque te verteris, arator stivam tenens *alleluia* « decantat : sudans messor psalmis se avocat, et curva attundens vites falce vinitor « aliquod Davidicum canit. Haec sunt in hac provincia carmina, hae, ut vulgo dicitur, « *amatoriae cantiones.* » *Ep.* (éd. Plant., t. I, p. 54).

[2] Elle s'y réfère expressément au ch. 13 (*Vita et Reg. SS. P. Bened.* Ratisbonne, Pustet, 1880, p. 26).

[3] Nous évitons le mot Matines, qui désignait anciennement l'office du matin, c'est-à-dire les Laudes. Nous ne disons pas davantage Vigiles, terme comprenant aujourd'hui la journée entière qui précède un jour de fête.

[4] Les heures de Prime et de Complies ne furent d'abord observées que par les communautés monastiques. Cf. *Orig. du chant liturg.*, pp. 9-10, note 1. Elles ne figurent nulle part au *Resp. greg.;* toutefois elles se chantaient déjà dans les églises au temps de Charlemagne, comme on le voit par les écrits d'Amalaire.

[5] « A sancto Pascha usque Pentecosten sine intermissione dicatur *Alleluia*, tam in « psalmis quam in responsoriis. A Pentecosten autem usque in caput Quadragesimae « omnibus noctibus cum sex posterioribus psalmis tantum ad nocturnos dicatur; omni « vero dominica extra Quadragesima, *cantica*, matutini, prima, tertia, sexta nonaque « cum *alleluia* dicatur, vespera vero cum antiphona. » *Reg. S. Ben.* c. 15, p. 27.

prodigue de ces petites cantilènes sans texte proprement dit. Toutefois il les a gardées *pour les psaumes*, notamment : 1° à presque tous les offices du temps pascal; 2° à Laudes et aux petites heures diurnes des dimanches ordinaires.

§ 120. Non moins antiques que les précédentes, les *antiennes psalmiques* sont liées plus étroitement encore au principe du chant alternatif des Heures. Aux jours et aux offices qui ne comportaient pas d'antiennes alléluiatiques, le prélude chanté de la psalmodie prenait son texte dans le psaume même, désignant ainsi au chœur des fidèles non-seulement l'air, mais aussi les paroles du chant qui devait suivre[1].

§ 121. Voici les parties du rituel romain composées d'antiennes psalmiques et qui, sauf de légères déviations, ont pris leur forme actuelle entre 440 et 540.

I. Dans le psautier hebdomadaire[2] :

a) l'office nocturne[3] et les Vêpres du dimanche, à l'exception du *Magnificat;*

b) toutes les Heures des six féries, y compris, à Laudes, le cantique de l'Ancien Testament et le *Benedictus;* à Vêpres, le *Magnificat*[4].

II. Dans le Propre du Temps :

a) les offices nocturnes de la Noël, de l'Épiphanie et des trois derniers jours de la semaine sainte;

[1] De là l'expression *antiphonam imponere*, qui se rencontre déjà chez Grégoire de Tours (*Hist. eccl. Franc.* II, 37) et chez saint Grégoire le Grand (*Dial.* IV, 35). Les antiennes citées aux deux endroits sont psalmiques. — Il est à remarquer que les antiennes alléluiatiques des dimanches ne se chantent qu'aux heures composées invariablement des mêmes psaumes. Là, toute indication des textes était superflue.

[2] La répartition des 150 psaumes entre les sept jours de la semaine n'est plus tout à fait dans le Bréviaire romain ce qu'elle était à la première époque; l'arrangement actuel ne remonte pas vraisemblablement au-delà d'Hadrien I (772-795). Mais les antiennes n'ont pas dû être atteintes par les changements; elles ont passé apparemment, en compagnie de leur psaume, d'une partie de l'office dans l'autre.

[3] On a vu (note 5 de la page précédente) que la Règle de saint Benoît prescrit une antienne alléluiatique pour les six derniers psaumes de l'office quotidien de nuit. Au commencement du IXe siècle on chantait encore le troisième nocturne des dimanches sur un *Alleluia* (Amal., *De ord. antiph.* c. 1).

[4] Selon toute apparence les antiennes tirées du *Benedictus* et du *Magnificat* variaient à volonté. Le *Resp. greg.* a toute une collection de textes pour ces deux cantiques (pp. 866 et 867), ainsi que pour celui des trois enfants dans la fournaise (pp. 856 et 857).

b) les Vêpres du jour de Noël[1] (*Tecum principium*, etc.) et du jeudi saint[2] (*Calicem salutaris*).

III. Dans le Commun des Saints :

a) l'office nocturne des Apôtres[3] (*In omnem terram*), des Martyrs[4] (*In lege Domini*), des Confesseurs[5] (*Beatus vir*);

b) les Vêpres des Apôtres[6] (*Juravit Dominus*).

IV. De plus dans le Propre du Temps :

Six groupes de cinq antiennes, que le *Responsale gregorianum* assigne aux Laudes de la Sexagésime (*Miserere mei*), de la Quinquagésime[7] (*Secundum multitudinem*) et des quatre dimanches

1 L'institution des Ies Vèpres, chantées la veille de la fête, n'est pas très ancienne (Amal. *De ord. antiph.* c. 16). Elle semble dater du temps d'Hadrien I.

2 Aujourd'hui l'office romain récite les Vêpres du jeudi saint sans chant. A Trèves elles se chantent encore; du moins elles figurent dans l'antiphonaire de 1864.

3 Le calendrier ecclésiastique du commencement du VIe siècle, tel que nous le fait connaître le sacramentaire dit léonien (Cf. Duchesne, *Orig. du culte chrétien*, p. 128 et suiv.), ne renferme que trois fêtes d'apôtres : des saints Pierre et Paul, de saint Jean l'Évangéliste, de saint André. Depuis le VIIe siècle cette dernière fête possède des antiennes tirées de la *Passio S. Andreae.*

4 Le *Resp. greg.*, comme les antiphonaires modernes, inscrit en tête de cette série d'antiennes : *de uno Martyre.* Son office *de plurimis Martyribus* (*Secus decursus aquarum*) est visiblement plus récent; cinq des neuf antiennes ont été prises au premier. Nous concluons de là qu'il n'existait tout d'abord qu'un office unique (*In lege Domini*), chanté aussi bien pour plusieurs martyrs que pour un seul; en effet nous le rencontrons dans le *Resp. greg.* à la fête des Innocents. Peut-être même servait-il en outre pour les Vierges martyres; à la fête de sainte Agnès les psaumes correspondent à ses neuf antiennes. En tout cas les Nocturnes actuels des Vierges sont de la deuxième époque; ils ne contiennent que deux antiennes psalmiques (*Specie tua* et *Adjuvabit*). Les principaux martyrs de l'un et de l'autre sexe fêtés à Rome sous la domination gothique étaient saint Étienne, sainte Agnès, ss. Jean et Paul, saint Laurent, sainte Cécile, saint Clément. L'office de saint Jean Baptiste, avant d'avoir ses antiennes propres, empruntait probablement celles des Martyrs. Remarquez en effet que le *Resp. greg.* intitule la fête du 29 août : *de Martyrio S. Johannis.*

5 Le *Resp. greg.* donne les antiennes des Confesseurs à la fête du protomartyr saint Étienne; on sait qu'aux premiers siècles de l'Église l'épithète de Confesseur se décernait principalement à un martyr.

6 Amalaire ne mentionne que deux offices propres de Vêpres : à Noël et aux fêtes des Apôtres (*De ord. antiph.* c. 16). Il passe sous silence le jeudi saint.

7 Au IXe siècle l'office du dimanche de la Septuagésime, d'origine gallicane sans doute, était essentiellement *alléluiatique*, plus qu'aucun office du temps pascal. A partir de ce jour-là jusqu'à Pâques, on supprimait, ou, selon une expression usitée en France, on *enterrait* l'*Alleluia*. Plus tard Rome ajouta la Septuagésime à la période de pénitence; le XIe *Ordo romanus*, rédigé au commencement du XIIe siècle, dit : « Sabbato Septuagesimae ad Vesperum tacetur *Alleluia* » (Patrol. lat. de Migne, t. 78, p. 1037). Les antiennes des Laudes de la Sexagésime furent alors assignées également au dimanche

du Carême (*Cor mundum*, etc.). Évidemment la disposition de ces offices ne remonte ni au Ve siècle, ni même à la première moitié du VIe. En ces temps-là Rome n'admettait aucun prolongement à la période quadragésimale[1], et les six groupes d'antiennes correspondaient probablement aux six dimanches compris dans la sainte Quarantaine. Après l'adoption de la période septuagésimale toute la série aura remonté de deux semaines, et les deux derniers dimanches (Passion et Rameaux) auront été pourvus de leurs antiennes actuelles, non psalmiques, sauf une exception à chaque dimanche.

§ 122. Dès l'époque de la domination gothique il y eut donc des cantilènes spéciales pour quelques-unes des grandes solennités de l'année, ainsi que pour les fêtes de certaines catégories de saints. La plupart de ces antiennes se chantaient aux trois veilles nocturnes, la partie de l'office la plus importante[2], la plus développée et musicalement la plus variée, comprenant, outre sa psalmodie antiphonique, des Répons, cantilènes dialoguées entre un soliste et le chœur, auxquelles les chanteurs monastiques donnèrent par la suite une grande richesse de mélodie. Bien que moins étendue et célébrée avec un moindre éclat, sauf pendant la semaine pascale[3], l'assemblée vespérale avait également à quelques jours privilégiés ses antiennes propres. Quant à l'office du matin (*Gallicinium*, *Laudes matutinae*), institué vers 400 au monastère de Bethléhem[4], et devenu en Occident la principale

précédent. Il en est encore ainsi dans l'antiphonaire de Trèves, publié en 1864. Ce fut à une époque très moderne que les Laudes de la Sexagésime reçurent dans l'office romain leurs antiennes actuelles (*Secundum magnam misericordiam*, etc.).

1 Duchesne, *Lib. Pont.*, t. I, p. 129, note 2.

2 A la fin du IVe siècle la synaxe nocturne était publique à Rome. « Tota ecclesia « nocturnis vigiliis Christum Dominum personabat, et in diversarum gentium linguis « unus in laudibus Dei spiritus concinebat. ».... S. Hieron. *Ep.* 48, *ad Sabinianum diac.* (éd. Plant., t. I, p. 103), écrite entre 385 et 420.

3 Les vêpres de la semaine de Pâques, telles que les décrit l'appendice de l'*Ordo romanus* I, ne furent pas organisées avant le VIIe siècle. Mais le fond de leur programme doit être beaucoup plus ancien.

4 « Sciendum tamen hanc matutinam, quae nunc observatur in occiduis vel maxime « regionibus, canonicam functionem nostro tempore in nostro quoque monasterio « primitus institutam, ubi Dominus noster Jesus Christus, natus ex virgine, humanae « infantiae suscipere incrementa dignatus, nostram quoque adhuc in religione teneram « et lactentem infantiam sua gratia confirmavit. » Cassien, *De coen. instit.* III, 4.

réunion de toute la communauté[1], il gardait à tous les dimanches et à toutes les fêtes du calendrier son caractère primitif, ses psaumes immuables[2], invariablement accompagnés hors du Carême d'antiennes alléluiatiques. On constatera en effet, si l'on parcourt avec quelque attention le bréviaire romain, que, abstraction faite de la période comprise entre la Septuagésime et Pâques, les offices propres de Laudes n'ont jamais d'antiennes psalmiques, et qu'il en est de même pour les cantiques de l'Évangile à tous les jours de l'année qui figurent dans l'Antiphonaire. Nous pouvons conclure de là avec une entière certitude que durant la première époque (440-540) les psaumes des Laudes et les cantiques ne comportaient que des antiennes entièrement alléluiatiques, tant aux jours de fête qu'aux dimanches hors du Carême[3].

§ 123. A la *deuxième époque* (après 540) il n'en est plus ainsi. La synaxe de Laudes prend le premier rang au point de vue de l'abondance et de la variété des cantilènes antiphoniques, ce qui implique une intervention de moins en moins active des fidèles dans le chant des offices. *Les antiennes alléluiatiques*, sauf celles qui s'adjoignent aux psaumes du temps pascal et de l'office

1 En Gaule, au VI[e] siècle, on y convoquait les fidèles (au son des cloches?). « Anno « octavo Childeberti regis, pridie kalendas februarias (31 janvier 583), *cum die dominico* « apud urbem Turonicam *ad matutinas signum commotum fuisset*, et populus surgens ad « ecclesiam conveniret, » etc. Greg. Tur. *Hist. eccl. Franc.*, VI, 25. Cf. II, 23, III, 15.

2 « Illud quoque nosse debemus nihil a senioribus nostris qui hanc eamdem matu- « tinam solemnitatem addi debere censuerunt, de antiqua psalmorum consuetudine « immutatum : sed eodem ordine missam quo prius in nocturnis conventibus perpetuo « celebratam. Etenim hymnos quos in hac regione ad matutinam excepere solemni- « tatem, in fine nocturnarum vigiliarum, quas post gallorum cantum ad auroram finire « solent, similiter hodieque decantant, id est, centesimum quadragesimum octavum « psalmum (cujus initium est *Laudate Dominum de caelis*) et reliquos qui sequuntur; « quinquagesimum vero psalmum (*Miserere mei Deus*) et sexagesimum secundum (*Deus* « *Deus meus, ad te de luce vigilo*) et octogesimum nonum (*Domine, refugium*) huic novellae « solemnitati novimus fuisse deputatos. » Cassien, *De coen. instit.* III, 6. Le cantique des trois enfants dans la fournaise s'appellait *Benedictio*, et l'on donnait le nom spécial de *Laudes* aux psaumes 148-150, chantés sous une seule antienne. *Reg. S. Bened.*, c. 12; Greg. Tur. *Vita S. Galli* dans Mabillon, *Acta SS. ord. S. Bened.*, t. I, p. 119.

3 « In sanctorum festivitatibus vel omnibus solemnitatibus, sicut diximus dominico « die agendum, ita agatur; excepto quod psalmi aut antiphonae (nocturnales ac vesper- « tinae) vel lectiones ad ipsum diem pertinentes dicantur, modus autem suprascriptus « teneatur. » *Reg. S. Bened.* c. 14, p. 27.

ordinaire des dimanches, *sont remplacées par des textes de la deuxième espèce* (p. 160); ceux-ci remplissent aujourd'hui plus des trois quarts de l'office diurnal.

§ 124. Passons rapidement en revue les parties du bréviaire romain qui se composent d'antiennes empruntées à des livres bibliques autres que le psautier.

I. Psaumes et cantiques prophétiques des *Laudes*[1], aux jours et aux catégories de fêtes que nous allons énumérer :

a) les quatre dimanches de l'Avent et les six féries qui précèdent la veille de Noël;

b) le jour de Noël, sa vigile, son octave et l'Épiphanie; Pâques, l'Ascension et la Pentecôte;

c) le Commun des Apôtres (*Hoc est praeceptum meum*), de plusieurs Martyrs (*Omnes sancti*), d'un seul Martyr (*Qui me confessus fuerit*), des Confesseurs (*Ecce sacerdos magnus*), des Vierges et Martyres[2] (*Haec est virgo sapiens*);

d) les fêtes de saint Étienne, de saint Jean l'Évangéliste, des saints Innocents, des saints Philippe et Jacques[3], de saint Jean Baptiste, de saint Pierre, de saint Paul[4], de saint Michel;

e) la Dédicace de l'église[5].

[1] La plupart de ces groupes d'antiennes servent aujourd'hui également à Vèpres; mais cet usage n'est ni antique, ni général. En ce qui concerne les antiennes jointes aux psaumes, l'office du soir garda sa composition primitive jusqu'au commencement des temps modernes. L'antiphonaire trévire de 1864 suit encore l'ancien usage.

[2] Les groupes d'antiennes aux Laudes des Confesseurs et des Vierges ont subi de légères retouches depuis la rédaction du *Responsale gregorianum*.

[3] Pour cette fête, toujours comprise dans le temps pascal, on a composé quelques antiennes *in Evangelio*, intitulées *de Sanctis cum alleluia*. Elles font partie aujourd'hui de l'office *de Apostolis et Martyribus tempore paschali*, établi seulement au XVIe siècle.

[4] Le sacramentaire léonien ne mentionne qu'une seule fête pour les deux grands apôtres. Depuis la dernière moitié du VIe siècle on célébra un office particulier pour saint Pierre, à la basilique vaticane (il correspond à notre office du 29 juin), et pour saint Paul, hors les murs (il se chante aujourd'hui le 23 janvier); de plus il y avait un office commun aux deux saints (voir le sacramentaire gélasien), dont il reste des fragments : les antiennes *Petrus apostolus et Paulus doctor gentium*, *Gloriosi principes*, etc.

[5] Dans le sacramentaire et l'antiphonaire grégoriens, la messe de la Dédicace de l'église se rapporte à la consécration du Panthéon au culte chrétien, événement qui n'eut lieu que sous Boniface IV (608-615). Mais le sacramentaire léonien mentionne deux Dédicaces : de la basilique de Saint-Michel *in Salaria*, au mois de septembre, et de la basilique de Saint-Pierre, en mai. Selon toute vraisemblance l'office actuellement existant aura été composé pour la dernière de ces fêtes.

II. *Benedictus* et *Magnificat* à tous les jours du calendrier ecclésiastique qui ont un article spécial dans l'Antiphonaire (quelques fêtes individuelles de martyrs exceptées). Contrairement aux cantilènes qui encadrent les psaumes, les antiennes des cantiques de l'Évangile n'étaient pas rigoureusement fixes jusqu'à une époque assez récente. Presque toujours le *Responsale gregorianum* en insère pour le même jour plusieurs, entre lesquelles on choisissait librement[1].

§ 125. Nous devons mentionner à cette place quelques groupes d'antiennes formés pour la plupart d'un mélange de textes psalmiques et d'autres; ils n'ont pu être constitués en leur forme actuelle avant la deuxième époque.

I. Laudes des deux derniers dimanches du Carême (Passion et Rameaux) et des six féries de la semaine sainte.

II. Offices nocturnes de l'Octave de Noël[2], du Commun des Vierges[3] (*Specie tua*), de la Dédicace de l'église, des fêtes de saint Michel et de saint Paul.

§ 126. L'emploi des antiennes de la seconde espèce vers le milieu du VIe siècle est attesté par un passage de la biographie du pape Vigile (537-555) dans le *Liber Pontificalis*. Il y est dit que Vigile, ayant refusé de céder aux exigences de l'impératrice Théodora, fut enlevé de Rome et conduit de force à Constantinople. « Il y fit son entrée », dit le chroniqueur, « la veille de « Noël (24 décembre 546). L'empereur (Justinien) alla à sa ren- « contre et l'embrassa. Le peuple le conduisit processionnellement « à l'église Sainte-Sophie en chantant *Ecce advenit dominator* et « ce qui suit[4]. » Or ce chant, dont le texte est composé de diverses réminiscences prophétiques, fait en effet partie de l'office

[1] A Noël le *Responsale gregorianum* n'exhibe pas moins de 20 antiennes *in Evangelio :* 4 aux premières Vêpres, 11 à Laudes, 5 aux secondes Vêpres. — Il est à remarquer que l'antiphonaire de Trèves s'accorde généralement avec le romain actuel, en ce qui concerne les antiennes des psaumes, mais il a presque toujours d'autres antiennes pour le *Benedictus* et le *Magnificat*.

[2] Au commencement du IXe siècle ces neuf antiennes se chantaient, le jour même de Noël, à Sainte-Marie Majeure, où le pape officiait, tandis qu'à Saint-Pierre on disait les Nocturnes tels qu'ils figurent dans nos livres actuels. Amal. *De ord. antiph.* c. 15. Voir ci-dessus, p. 156, note 1.

[3] Cet office et le suivant ne contiennent chacun que deux antiennes psalmiques.

[4] Duchesne, *Lib. pont.*, t. I, pp. 297-298.

de Noël dans le *Responsale gregorianum*, et y figure parmi les antiennes à *Benedictus*. Disparu aujourd'hui de l'antiphonaire romain, il est cité par Réginon[1], et subsiste encore dans la dernière édition du Diurnal de Trèves[2].



A prendre l'anecdote précédente au pied de la lettre, il faudrait reculer jusqu'en pleine période gothique l'usage des antiennes non-psalmiques. Mais M. l'abbé Duchesne a démontré excellemment que les biographies du *Liber Pontificalis* n'ont de valeur historique que pour l'époque et le lieu de leur rédaction. Or la *Vita Vigilii* n'ayant été écrite, d'après l'érudit ecclésiastique, que sous Pélage II (579-590), le récit de l'annaliste nous apprend tout simplement qu'aux environs de 580 les antiennes en question faisaient, *à Rome*, partie de l'office depuis assez longtemps[3].

§ 127. A la première époque nous n'avons rencontré, pour les fêtes des saints célébrées à Rome, que des offices collectifs (du *Commune Sanctorum*) ; à la deuxième époque nous nous sommes trouvés en présence de quelques séries d'antiennes se rapportant à des saints nominalement désignés, qui ont eu un rôle éminent

1 *Tonar.*, p. 53. Le fac-simile de Coussemaker est inexact pour la dernière syllabe.

2 Mich. Hermesdorff, *Antiphonale eccl. cathedr. Trevir.*, 1864, p. 220.

3 « La notice de Vigile n'est pas l'œuvre d'un contemporain. La retraite des Goths « sur Ravenne, les épisodes du séjour du pape à Constantinople, sa rentrée en grâce « auprès de Justinien, sont racontés avec beaucoup d'inexactitude. Les deux prises de « Rome par Totila, en 546 et en 549, sont fondues en une seule. La défaite des Vandales « par Bélisaire (533-534) est confondue avec la répression de la révolte de Guntarith, « en 547. Il n'est donc pas possible de croire que tout ceci ait été mis par écrit au « lendemain de la mort de Vigile.... Je suis porté à placer au temps de Pélage II « l'adjonction des quatre vies de Vigile (537-555), Pélage I (556-561), Jean III (561-574) « et Benoit I (575-579). » Duchesne, *Lib. Pont.*, t. I, pp. CCXXXI-CCXXXII.

dans la fondation du christianisme, et dont le culte est universel dans l'Église depuis les temps primitifs. (C'est l'embryon du *Proprium de Sanctis.*) A la *troisième époque* nous voyons les offices individuels se multiplier et s'étendre. Maintenant ils s'adressent à des martyrs d'origine romaine ou à de saints personnages dont le culte s'est particulièrement localisé dans la Ville. Les textes antiphoniques racontent les souffrances du martyr, la vie du confesseur.

§ 128. Voici les parties du Propre des Saints formées d'antiennes de ce genre.

I. Nocturnes, Laudes et cantiques évangéliques de sainte Agnès (21 janvier), de sainte Agathe (5 février), de saint Laurent (10 août), de saint Martin (11 novembre), de sainte Cécile (22 novembre) et de saint André[1] (30 novembre).

II. Laudes et cantiques évangéliques des saints Jean et Paul (26 juin), de saint Clément (23 novembre), de sainte Lucie[2] (13 décembre).

§ 129. Ces chants étant, quant au texte, extraits presque tous des *Gesta martyrum*, des *Passiones*, ne peuvent pas s'être introduits dans le *cursus* romain avant le VII[e] siècle. Des décrets pontificaux rendus au siècle précédent prohibent l'usage de cette sorte d'écrits dans l'office divin[3]. De plus une lettre de saint Grégoire, rédigée en 598, nous révèle ce fait singulier, que lui-

[1] Les fêtes commémoratives de sainte Agnès et de saint Laurent sont déjà consignées, à leur date, dans le premier calendrier chrétien (de 354) : « *XII Kal. febr.* « *Depositio Agnetis in Nomentana.... III Id. aug. Laurenti in Tiburtina.* » Duchesne, *Lib. pont.*, t. I, p. 11. Sainte Cécile et saint André ont une messe dans le sacramentaire léonien, rédigé vers 555. L'église de sainte Agathe *in Suburra*, affectée au culte arien pendant la domination des Goths, fut rendue au catholicisme par saint Grégoire le Grand, en 591 ou 592. *Lib. pont.*, t. I, p. 313, note 8. Quant à Saint Martin de Tours, il eut à Rome une église dès le pontificat de Symmaque (498-514). *Ibid.*, p. 268.

[2] Les fêtes des ss. Jean et Paul, de saint Clément, sont mentionnées dans le sacramentaire léonien. Sainte Lucie a une église à Rome depuis le pape Honorius I (625-638). Duchesne, *Lib. Pont.*, t. I, p. 324.

[3] « Le décret *de recipiendis et non recipiendis libris*, qui est un document romain et « contemporain du *Liber pontificalis* (v. 520), déclare expressément que la lecture des « *Gesta martyrum* était interdite à Rome dans les réunions du culte : *Secundum antiquam* « *consuetudinem, singulari cautela, in sancta Romana ecclesia non leguntur, quia et eorum qui* « *conscripsere nomina penitus ignorantur, et ab infidelibus et idiotis superflua aut minus* « *apta quam rei ordo fuerit esse putantur.* » *Ibid.*, p. CI.

même, si versé en hagiographie, ignorait à peu près complètement cette branche de la littérature chrétienne [1].

Déterminer le moment précis où les antiennes des *Gesta martyrum* apparurent dans l'office, c'est ce que nous ne nous hasarderons pas à faire. On est tenté de supposer que ce fut sous le pontificat d'Honorius I (625-638), un des papes qui à l'époque byzantine déploya le plus d'activité pour rehausser la splendeur du culte public [2]. En tout cas les nouveaux offices étaient connus en Angleterre avant 700. Un évêque lettré de ce temps, Aldhelm de Sherborne, fait allusion à la célèbre antienne de sainte Cécile, *Cantantibus organis*, dans son poème *De laudibus virginitatis* [3].

§ 130. Parmi les plus récentes acquisitions de l'ancien antiphonaire romain nous devons mettre, outre les antiennes adjointes à l'Invitatoire et celles de l'office nocturne de saint Jean Baptiste [4], cinq groupes d'antiennes appartenant à des solennités de l'Église d'Orient qui s'introduisirent dans le rite latin au cours du VII[e] siècle :

Laudes et cantiques évangéliques de la Purification (2 février),

[1] « Praeter illa enim quae in Eusebii libris de gestis sanctorum martyrum continentur, « nulla in archivo hujus nostrae ecclesiae vel in Romanae urbis bibliothecis esse « cognovi, nisi pauca quaedam in unius codicis volumine collecta; *nos autem paene « omnium martyrum, distinctis per dies singulos passionibus collecta in uno codice nomina « habemus*, atque quotidianis diebus in eorum veneratione missarum solemnia agimus; « *non tamen in eodem volumine, quis qualiter sit passus, indicatur, sed tantummodo nomen, « locus et dies passionis ponitur.* » *Ep.* (éd. bénéd.) VIII, 29.

[2] Duchesne, *Lib. pont.*, t. I, pp. 323-327. — Ferd. Gregorovius, *Geschichte der Stad Rom in Mittelalter*, 4[e] éd., Stuttgard, 1889, t. II, pp. 114-131.

[3] *« Porro Caeciliae vivacem condere laudem*
« Quae valeat digne metrorum pagina versu ?
. . . .
» Basia dum potius dilexit dulcia Christi
. . . .
« Quamvis harmoniis praesultent organa multis,
« Musica Pierio resonent et carmina cantu.

Patrol. lat. de Migne, t. 89, p. 268.

Ces offices de martyrs ne furent pas adoptés partout. L'antiphonaire de Trèves n'a pas de Propre pour les fêtes de sainte Agnès, de sainte Agathe, de sainte Cécile, de sainte Lucie, des ss. Jean et Paul, de saint Clément. Toutefois il est à remarquer que Réginon cite toutes les antiennes en question.

[4] C'est leur forme musicale qui m'a déterminé à mettre à la troisième époque ces deux catégories d'antiennes. La date récente de l'Invitatoire semble résulter aussi de son absence dans l'office nocturne des trois derniers jours de la semaine sainte.

de l'Annonciation (25 mars), de l'Assomption (15 août) et de la Nativité de la sainte Vierge[1] (8 septembre) ; de l'Exaltation de la Croix[2] (14 septembre). Le reste de ces offices a été emprunté à des parties de l'Antiphonaire plus anciennes[3].

§ 131. Enfin pour compléter notre classement, il nous faut mentionner encore quelques additions du IX[e] siècle : les antiennes de l'Octave de l'Épiphanie[4], du martyre de saint Jean Baptiste[5] (29 août), de la fête de la Toussaint[6] (1[er] novembre); de plus celles de l'office nocturne de Pâques, de l'Ascension et de la Pentecôte, restées alléluiatiques jusqu'alors[7]. A l'exemple de

1 « *Sergius.... sedit annos XIII* (687-701).... *Constituit ut diebus Adnunciationis Domini,* « *Dormitionis et Nativitatis sanctae Dei genitricis semperque virginis Mariae ac sancti* « *Simeonis, quod Hypapanti Graeci appellant, litania exeat a sancto Hadriano et ad sanctam* « *Mariam populus occurrat.* L'observation de ces quatre fêtes, à Rome, n'a pas de docu- « ment plus ancien que ce texte. Les homélies de saint Léon et de saint Grégoire, le « calendrier romain contenu dans le martyrologe hiéronymien, les tables philocaliennes « (de 354), le sacramentaire appelé léonien, ne contiennent aucune indication relative « à une fête quelconque de la sainte Vierge.... Les quatre fêtes du 2 février, du 25 mars, « du 15 août et du 8 septembre ont été d'abord importées d'Orient à Rome, pour se « répandre ensuite en Occident. Les plus anciennes sont les deux premières. Leurs dates « dérivent de celle de la fête de Noël; elles n'ont pu être fixées avant le déclin du qua- « trième siècle, époque vers laquelle les églises d'Orient admirent la date du 25 décembre « comme celle de la commémoration de la Nativité de N. S. Elles sont d'ailleurs beau- « coup plus récentes.... On peut conclure qu'elles ont été établies à Rome dans le courant « du septième siècle. » Duchesne, *Lib. pont.*, t. I, p. 376 et p. 381, note 43.

2 « La fête de l'Exaltation de la Croix aura sans doute été introduite après le recou- « vrement de la vraie croix par l'empereur Héraclius (628). » Duchesne, *Orig. du culte chrét.*, p. 124.

3 Les nocturnes des quatre fêtes de la sainte Vierge sont à peu près ceux du Commun des Vierges. Beaucoup d'antiennes de l'Annonciation proviennent des offices de l'Avent. Pour l'office de nuit de l'Exaltation de la Croix le *Resp. greg.* n'indique pas d'antiennes.

4 Nous relaterons plus loin (thème 26) l'anecdote intéressante relativement à l'introduction de cet office conservé par l'antiphonaire de Trèves.

5 Cet office est pris au rite gallican. Duchesne, *Orig. du culte chrét.*, p. 127. — A remarquer toutefois dans le *Kalendarium romanum* du VIII[e] siècle, publié par le P. Fronto (Paris, 1652, p. 126), cette mention : *Die XXX mens. Aug. Nat. SS. Felicis et Audacti, et de Decollatione S. Johannis Baptistae.*

6 La grande fête du 1[er] novembre ne paraît pas avoir été célébrée avant le pontificat de Grégoire IV (827-844). Le *Resp. greg.* a deux offices qui s'y rapportent.

7 D'après le témoignage formel d'Amalaire (*De ord. antiph.* cc. 45, 57), les antiennes du Nocturne de Pâques (*Ego sum qui sum, Postulavi, Ego dormivi*) et de celui de la Pentecôte (*Factus est repente, Confirma hoc, Emitte spiritum*) ont été empruntées à l'antiphonaire de Metz. Tout donne lieu à croire dès lors qu'il en est de même pour les neuf antiennes nocturnes de l'Ascension.

Réginon et du *Responsale* pseudo-grégorien, nous avons accueilli ces divers groupes de chants dans notre catalogue, où ils sont joints aux antiennes de la troisième époque.

SECTION II. — *La mélopée des antiennes aux trois époques.*

§ 132. En esquissant dans les pages précédentes notre classement chronologique, nous nous sommes appuyé uniquement sur les textes des antiennes, sur les données historiques. Nos conclusions se trouvent pleinement confirmées par l'analyse comparée des mélodies. La succession des trois époques est aussi clairement marquée dans la musique que dans les paroles des chants antiphoniques.

Pour le prouver nous pouvons nous contenter de produire deux séries d'observations, et de signaler les faits particulièrement frappants qui s'en dégagent, faciles à vérifier pour quiconque est à même de lire la notation liturgique.

§ 133. Nos premières constatations seront relatives à la répartition des 47 thèmes nomiques, et de leurs variantes, parmi les trois classes d'antiennes.

I. Remarquons d'abord que la grande majorité des cantilènes modèles se rencontre réunie aux diverses sortes de textes. *Sept thèmes fondamentaux seulement* — très usités pour la plupart — *ne se trouvent jamais accolés à des antiennes psalmiques.*

A bimatu (7).
In patientia vestra (11).
Rex pacificus (15).
Hosanna filio David (26).
Domus mea[1] (31).
Vivo ego (37).
Haurietis aquas (43).

Il en est de même pour cinq thèmes dérivés.

Qui me confessus fuerit (6).
O sapientia (9).
Similabo eum (10).
Hic vir despiciens (17).
O quam gloriosum (41).

Nous en conclurons que ces douze mélodies-types n'avaient pas encore pénétré dans l'église à l'époque où l'on régla le chant

[1] L'antienne psalmique *Postulavi*, appartenant au thème 31, n'a été adoptée par l'office romain qu'au IXe siècle. Voir la note précédente.

du psautier, où l'on composa les premières antiennes propres, destinées à l'office de nuit et à celui du soir.

II. Des 40 thèmes nomiques qui restent, *six ne sont représentés que par une ou deux antiennes psalmiques, et ne figurent pas dans le psautier hebdomadaire*, sans contredit la partie primordiale de l'office des Heures.

Cor mundum (4).
Tecum principium (5).
Invocantem (9).
Secus decursus (32).
In universa terra (46).
Calicem salutaris (47).

Plus quatre thèmes dérivés :

Collocet eum (18).
Tunc acceptabis (19).
Sic benedicam (21).
Exortum est (23).

On peut se demander s'il n'y pas là des cas exceptionnels. Il est possible, en effet, que certains de ces textes n'aient pas gardé leur mélodie originaire ou qu'ils aient été ajoutés tardivement à l'office. Quoi qu'il en soit, *nous nous abstiendrons également de donner ces dix cantilènes thématiques comme primitives.*

III. Restent donc en tout 34 *thèmes* (plus 4 variantes) *que nous n'hésitons pas à considérer comme primitifs*, c'est-à-dire empruntés par l'antiphonaire romain, dès le commencement de sa formation, au fonds commun des nomes gréco-latins. Ceux que nous marquons d'un astérisque sont utilisés dans le psautier hebdomadaire.

**Laudate Dominum* (1).
**Facti sumus* (2).
Fontes et omnia (3).
Ab insurgentibus (6).
**Reges terrae* (8).
A porta inferi (10).
**Tamquam sponsus* (12).
**Magnus Dominus* (13).
**Qui habitas in caelis* (14).
In pace (16).
**Beati qui ambulant* (17).
**In aeternum* (18).
**Ad te de luce* (19).
**Dixit Dominus* (20).
Clamaverunt (21).
**Sit nomen Domini* (22).
Specie tua (23).
Caro mea (24).
Juravit Dominus (25).
Dirupisti (27).
**Nos qui vivimus* (28).
Apud Dominum (29).
**Cantemus Domino* (30).
**Laudabo* (33).
**A viro iniquo* (34).
Beatus vir (35).
**Cunctis diebus* (36).
Alliga (38).
Notum fecit (39).
**Miserere mei* (40).
**Alleluia* hypolydien (41).
Exsultet spiritus meus (42).
**Intellige clamorem meum* (44).
**Caeli caelorum* (45).

Variantes.

Exsurge (2).
**Labia mea* (12).
**Alleluia* iastien (12).
Laetentur caeli (29).

IV. *Les antiennes de la troisième époque n'exhibent aucun thème qu'on ne trouve accouplé aussi à des textes de la* 1re *ou de la* 2de *espèce.* Il n'est donc plus entré de nouveaux types mélodiques dans l'antiphonaire à la troisième phase de son élaboration (600-680).

§ 134. Notre seconde série d'observations est relative aux particularités de la composition mélodique dans les trois catégories d'antiennes. Nous avons été amené ici à des conclusions d'un réel intérêt historique.

I. Si l'on compare les antiennes psalmiques à celles qui ont d'autres textes tirés de la Bible, les premières se distinguent en général par leur parcours moins étendu, par l'absence totale de métaboles de ton, par la rareté des successions de plusieurs sons chantés sur une même syllabe. En somme elles ont une physionomie sensiblement archaïque; leur mélopée, quant aux formes extérieures, rappelle les chants conservés en notation grecque[1].

II. D'autre part en examinant les cantilènes composées sur les textes des *Gesta martyrum*, on s'aperçoit bientôt que leurs auteurs ont mis en pratique, selon les cas, deux manières mélodiques entièrement dissemblables.

a) Les antiennes qui s'associent à des psaumes sont traitées musicalement d'une façon très sommaire. On dirait que le mélographe n'y a pas attaché grande importance. La plupart du temps il s'est contenté de transcrire simplement quelques thèmes fixes de la seconde époque, et de les appliquer sur ses textes avec une régularité presque mécanique. L'uniformité du procédé et le retour fréquent des mêmes cantilènes donnent un air de famille à tous les offices de cette catégorie. Ceux de sainte Agnès, de sainte Agathe, de saint Clément reproduisent à satiété le thème 23, *Specie tua*[2]; le même type mélodique domine, à côté des deux variantes du thème 17, *Hic vir despiciens*, *Praevaluit David*, dans les antiennes de saint Laurent et de saint André, ainsi que dans

[1] Ces assertions doivent s'entendre dans un sens assez large. Jusqu'à la fin du VIIe siècle les cantilènes ont pu recevoir des additions partielles. Pour se rendre un compte satisfaisant de la réalité de nos distinctions, il est nécessaire d'analyser des séries entières de chants issus de certains thèmes essentiellement variables (1, 12, etc).

[2] Sur 14 antiennes, l'office de sainte Agnès a 7 fois le thème en question, celui de sainte Agathe 5 fois. On le rencontre aussi à tout moment dans les offices de l'Assomption, de la Nativité de la sainte Vierge, de l'Exaltation de la Croix.

l'office nocturne de saint Jean Baptiste[1]. On sent que le goût de l'époque se détournait de la mélopée syllabique et que la tradition de ce style musical était en train de se perdre[2].

b) En effet les compositeurs de la susdite catégorie d'offices semblent avoir réservé leurs soins et leur talent pour les antiennes du *Benedictus*, du *Magnificat* et de l'Invitatoire. Ici nous constatons un procédé moins banal, une plus grande variété dans le choix et le développement des motifs, une mélopée par moments assez riche, se rapprochant des chants antiphoniques de la Messe[3]. Certaines antiennes de la troisième époque comptent parmi les plus remarquables; telles *Beata Agnes in medio flammarum*, *Stans beata Agatha*, *Cum inducerent*, *O crux splendidior*, *Super omnia ligna cedrorum*.

III. Mais *les véritables joyaux de l'Antiphonaire de l'office se trouvent parmi les cantilènes composées sur des textes de la seconde espèce*, et particulièrement sur des extraits des livres prophétiques. C'est donc pendant l'intervalle compris entre 540 et 600, que cette branche du chant liturgique est parvenue à son plein développement, et a donné ses fruits les plus savoureux : les offices de l'Avent et du cycle de Noël, modèles inimitables de mélodie tour à tour grandiose et suave, où tout respire la paix, l'espoir dans la venue prochaine d'une ère de félicité et de salut.

§ 135. Comment de pareils chants ont-ils pu se produire à une époque que notre imagination se représente comme une suite interminable et ininterrompue de guerres, de pillages, de massacres, de destructions, de bouleversements et de cataclysmes tels, que saint Grégoire y voit les symptômes effrayants de la décrépitude du monde et les signes avant-coureurs de l'imminente catastrophe finale[4] ? Il semblerait que pendant la durée entière de

[1] C'est pourquoi j'assigne ces neuf antiennes à la deuxième période.

[2] Les antiennes de sainte Cécile se distinguent avantageusement par leur variété plus grande, par leur composition soignée.

[3] Quelques antiennes *longues*, que nous avons rangées dans la seconde époque, seront reportées plus tard, je pense, à la suivante. Mais pour ce premier essai de classification il nous a paru préférable de procéder par masses, et de négliger les exceptions douteuses.

[4] Début du sermon prononcé le 27 novembre 590, 2e (aujourd'hui 1er) dimanche de l'Avent, dans la basilique de Saint-Pierre. « Dominus ac Redemptor noster, fratres dilec- « tissimi, paratos nos invenire desiderans, senescentem mundum quae mala sequantur « denuntiat, ut nos ab ejus amore compescat. Appropinquantem ejus terminum quantae

ces soixante années, l'Église n'ait eu de voix que pour gémir, pour se répandre en accents d'angoisse et de suprême désolation. C'est que, trompés par l'accumulation des événements, par leur éloignement dans l'histoire, nous ne les apercevons qu'en bloc, d'une manière confuse et incomplète.

En réalité la série des désastres ne fut pas continue. Après l'anéantissement de la puissance gothique par Narsès et la reprise définitive de Rome par les Byzantins (552), l'Eglise jouit d'une assez longue période de tranquillité et les peuples italiques purent croire à un meilleur avenir[1]. A la vérité l'immense ville était aux trois quarts détruite et ses innombrables habitants réduits à quelques dizaines de mille ; ses édifices tombaient en

« percussiones praeveniant innotescit, ut si Deum metuere in tranquillitate non volu- « mus, vicinum ejus judicium vel percussionibus attriti timeamus. Huic enim lectioni « sancti Evangelii, quam modo vestra fraternitas audivit, paulo superius Dominus « praemisit dicens : *Exsurget gens contra gentem et regnum adversus regnum ; et erunt* « *terraemotus magni per loca, et pestilentiae, et fames* (Luc. XXI, 10). Et quibusdam inter- « positis, hoc quod modo audistis adjunxit : *Erunt signa in sole, et luna, et stellis, et* « *in terris pressura gentium prae confusione sonitus maris et fluctuum.* Ex quibus profecto « omnibus alia jam facta cernimus, alia e proximo ventura formidamus. Nam gentem « super gentem exsurgere, earumque pressuram terris insistere, plus jam in nostris « temporibus cernimus quam in codicibus legimus. Quod terrae motus urbes innumeras « subruat, ex aliis mundi partibus scitis quam frequenter audivimus. Pestilentias sine « cessatione patimur. Signa vero in sole, et luna, et stellis, adhuc aperte minime vide- « mus, sed quia et haec non longe sint, ex ipsa jam aeris immutatione colligimus. « Quamvis priusquam Italia gentili gladio ferienda traderetur, igneas in caelo acies « vidimus, ipsum qui postea humani generis fusus est sanguinem coruscantem. Confusio « autem maris et fluctuum necdum nova exorta est. Sed cum multa praenuntiata jam « completa sint, dubium non est quin sequantur etiam pauca quae restant, quia sequen- « tium rerum certitudo est praeteritarum exhibitio. » *Hom. in Evang.* I, 1.

[1] *Lib. pont.*, t. I, p. CCXXXII. Un fragment liturgique de l'époque, une oraison de la Messe, probablement rédigée après l'entrée de Narsès à Rome, nous donne bien la note du sentiment chrétien à ce moment. « Munera nomini tuo, Domine, cum gratiarum « actione deferimus, *qui nos ab infestis hostibus liberatos Paschale sacramentum placida* « *tribuis mente suscipere.* » Il est fait aussi allusion aux événements contemporains dans l'oraison précédente : « *qui nos imminentibus periculis exuisti,* » ainsi que dans la Préface de la même messe : « ut sic vitia nostra depellas, *sicut corporum ferales extinguis inimicos ;* » *nec captivitatem quam extrinsecus summovisti*, sustinere nos patiaris internam. » Muratori, *Liturgia Romana vetus*, Venise 1748, t. I, p. 371. M. l'abbé Duchesne rattache le premier de ces textes à la levée du siège de Rome par Vitigès, au printemps de 538 (*Orig. du culte chrét.*, p. 130). Il ne me semble pas que l'Église eût inséré des passages aussi compromettants dans son rituel public, avant d'être pleinement rassurée sur la possibilité d'un retour offensif des Goths.

ruines, rongés par le temps, ébranlés par les ouragans, minés par les débordements du Tibre; mais aussi elle avait vu disparaître les derniers adhérents du paganisme, ces obstinés sénateurs restés secrètement attachés au polythéisme traditionnel; elle était délivrée du joug des Germains hérétiques, sectateurs d'Arius; au milieu du chaos social et politique de l'Italie, l'Église se trouvait seule debout, seule douée d'énergie vitale et consciente de son but[1]. Pendant le pontificat de Pélage I (556-561) et de Jean III (561-574), alors que Narsès habitait au Palatin la demeure délabrée des Césars, la péninsule vécut tranquille et heureuse (*erat tota Italia gaudens*, dit le biographe de Jean III), et la Rome chrétienne vit s'élever un de ses monuments illustres : la basilique des Saints-Apôtres[2]. Les pires calamités ne devaient commencer que sous le pape Benoît I (575-579) : d'abord les incursions incessantes des sauvages Lombards, toujours accompagnées de carnages et de dévastations sans nombre, puis une famine épouvantable; plus tard des pluies diluviennes et, par suite, une inondation qui amena l'écroulement d'une grande partie des anciens monuments de Rome; enfin l'horrible peste par laquelle s'inaugura le pontificat de saint Grégoire[3] (590).

C'est pendant les années d'accalmie (560-575), à ce moment extraordinaire de l'histoire où, l'esprit antique mort, l'idée catholique prend la direction de la société occidentale, que nous inclinons à placer la composition des plus beaux chants de l'office divin, seuls témoins encore parlants de l'état d'âme de ceux qui vécurent au milieu de tant de formidables événements.

[1] Cf. Gregorov., *Gesch. der Stad Rom im Mittelalter*, t. I, 4e éd., p. 469-470.

[2] *Lib. pont.*, t. I, p. 306, note 2.

[3] « Benedictus (I)... sedit annos IV... Eodem tempore gens Langobardorum invase- « runt omnem Italiam, simulque et fames nimia... In istis laboribus et adflictionibus « positus, sanctissimus Benedictus papa mortuus est. » *Lib. pont.*, t. I, p. 308. — « Pelagius (II)... sedit annos X... Hic ordinatur absque jussione principis, eo quod « Langobardi obsederent civitatem Romanam et multa vastatio ab eis in Italia fieret. « Eodem tempore tantae pluviae fuerunt ut omnes dicerent quia aquae diluvii super- « inundaverunt; et talis cladis fuit qualis a saeculo nullus meminit fuisse. » *Ibid.*, p. 309. — « Subsecuta est de vestigio clades quam inguinariam vocant.... Pelagium papam « perculit et sine mora extinxit; quo defuncto magna strages populi de hoc morbo facta « est. » (Greg. Tur. *Hist. Fr.*, X, 1). *Ibid.*, note 2.

CHAPITRE VII.

LES ALTÉRATIONS MUSICALES DES ANTIENNES.

SECTION I. — *Transmission des mélodies depuis le Ve siècle jusqu'à la fin du moyen âge.*

§ 136. Jusqu'à quel point pouvons-nous nous flatter de posséder les cantilènes antiphoniques composées depuis le milieu du Ve siècle jusqu'à la fin du VIIe ? C'est là une question à laquelle ce dernier chapitre a pour but de donner une réponse satisfaisante et conforme à la probabilité historique.

§ 137. Douze siècles nous séparent de l'époque où s'acheva la composition des antiennes essentielles de l'office, et il nous est possible de poursuivre l'étude des mélodies, à l'aide de documents positifs, jusqu'à mille ans en arrière. Pour les deux siècles restants nous ne possédons aucun chant noté, aucun écrit didactique (p. 105, § 74). Pourtant il n'y a pas là, on va le voir, une limite infranchissable à nos investigations.

Si d'une part nous confrontons les cantilènes des antiphonaires actuels avec celles que nous apprennent à connaître les documents musicaux du IXe et du Xe siècle, nous constatons que l'immense majorité des antiennes, sauf de légères déformations pareilles à celles qui se remarquent aujourd'hui d'un recueil à l'autre, se chante sur les mêmes mélodies qu'aux environs de 900. Très rarement le texte a reçu une modulation différente, ou le chant s'est défiguré de manière à devenir méconnaissable. Des mélodies en certain nombre, tout en gardant leur dessin, ont modifié leur structure harmonique ou changé de mode. Or, en examinant cette dernière catégorie, la plus fréquente, et

la seule dont nous ayons à nous occuper ici[1], nous nous apercevons aussitôt que la plupart des cantilènes altérées appartiennent aux mêmes formes modales et aux mêmes thèmes nomiques. De plus, en les analysant avec quelque soin, nous reconnaissons bientôt que leurs altérations ne proviennent pas, par exemple, de défaillances de la mémoire chez les chantres, ou d'accidents impossibles à vérifier, mais qu'elles sont dues à des causes musicales très compréhensibles pour nous : la tendance à éviter les intonations incommodes à la voix, la confusion entre deux thèmes semblables. Enfin nous voyons les changements se produire avec une uniformité frappante.

D'autre part l'examen approfondi de nos plus anciens documents nous démontre que, déjà au moment de leur rédaction, les causes perturbatrices agissaient depuis assez longtemps, et avaient déterminé quelques altérations modales identiques à celles que nous constatons aux époques plus récentes. Nous découvrons donc là en quelque sorte des lois analogues à celles qui, dans l'histoire des langues, régissent les transmutations phonétiques[2]; de même que celles-ci, elles nous permettent de reconnaître les changements survenus à une époque où n'atteignent pas nos sources, et de discerner sûrement les mélodies restées pures de toute altération essentielle depuis leur naissance.

§ 138. Avant d'arriver à la démonstration des faits énoncés ci-dessus, nous croyons devoir, afin d'orienter le lecteur, résumer les données historiques qu'il nous a été possible de réunir au sujet de la transmission et de la propagation des chants de l'office romain depuis Léon le Grand jusqu'à l'aurore des temps modernes.

§ 139. Pendant la période d'élaboration de l'antiphonaire de l'office (440-680), le chant des Heures constituait, à la basilique

[1] Les autres se prêtent mieux à être examinées individuellement. C'est ce que nous ferons dans notre catalogue analytique.

[2] Les phénomènes linguistiques étant le résultat d'une poussée irrésistible de la collectivité nationale ne souffrent pas d'exceptions; telle est du moins aujourd'hui l'opinion des plus compétents. Il en a été de même pour les transformations du chant populaire, de la musique profane; et il n'en aurait pas été autrement pour le chant liturgique en Occident, si l'autorité de l'Église n'eût pas été suffisamment forte pour résister aux changements, sinon pour les empêcher tous.

pontificale, la fonction spéciale d'une corporation monastique, et s'enseignait uniquement, selon toute apparence, par la pratique quotidienne[1], par des exercices en commun sous la direction du chef de la congrégation, archichantre à Saint-Pierre (pp. 85-86). Il n'y a aucune raison pour supposer, durant ces deux siècles et demi, l'existence de recueils d'antiennes notées; la brièveté et le nombre relativement restreint des cantilènes les rendaient aptes à être conservées par la seule mémoire, au sein d'une communauté permanente qui se renouvelait lentement à l'aide d'accessions individuelles. Peut-être cependant existait-il dès lors, à l'usage des jeunes aspirants-chantres, certaines listes réunissant les antiennes qui partaient du même degré de l'échelle et avaient la même intonation psalmodique.

§ 140. Jusqu'aux dernières années du VIe siècle le chant de l'église de Rome n'eut qu'un usage strictement local. Le premier coin de terre non romaine où il se transplanta fut la lointaine île de Bretagne. Les cantilènes de la basilique des Apôtres y furent transportées par le moine Augustin et ses compagnons, que saint Grégoire envoya pour prêcher l'Evangile chez les Anglo-Saxons du royaume de Kent, en 598. Cantorbéry, la métropole ecclésiastique de la contrée, fut un foyer de culture pour l'art sacré. Ses chantres indigènes, disciples des missionnaires romains, répandirent la pratique de la mélopée antiphonique au nord de l'Humber et dans toute l'Angleterre christianisée. De leur côté les Papes du VIIe siècle s'attachèrent, avec une sollicitude particulière, à maintenir la jeune Église, la fille chérie de saint Grégoire, au courant des améliorations et des réformes graduellement apportées à la partie musicale de l'office divin[2].

En Germanie également l'antiphonaire romain s'introduisit, cent vingt ans plus tard, avec le christianisme, prêché au delà du Rhin par le prêtre anglo-saxon Winefrid, que l'Eglise vénère

[1] Le pape Deusdedit, mort en 618, nous apprend par son épitaphe que « nourri depuis « ses plus tendres années dans le bercail de saint Pierre, il s'y exerçait nuit et jour à « chanter les louanges du Christ. » *Orig. du chant liturg.*, p. 32, note 2.

[2] Extraits de Bède le Vénérable dans les *Orig. du chant lit.*, pp. 63-66. Se rappeler surtout la mission de l'archichantre de Saint-Pierre en 680.

sous le nom de saint Boniface. Dès la première organisation du culte public dans le pays nouvellement converti, nous voyons le pape Grégoire II (715-731) s'occuper d'y introduire le chant des Heures selon la tradition et l'usage de la basilique pontificale[1].

Une conquête plus significative, peu de temps après, fut celle des églises du royaume des Franks. Bien qu'en possession du chant antiphonique depuis le Ve siècle[2], elles furent subjuguées par la beauté des mélodies d'outre-monts. Leurs chantres se mirent sous la férule des maîtres de la *schola* monastique de Saint-Pierre[3], et s'initièrent à une modulation plus riche, à un style moins rude. Un moine frank de la première moitié du siècle suivant, Walafrid Strabon, met cet événement en rapport avec le séjour de la cour de Rome en France pendant une partie de l'année 754, alors que le pape Etienne II alla invoquer le secours de Pépin contre les déprédations d'Astolphe, le roi des Lombards[4]. Depuis lors le chant romain se substitua aux anciennes mélopées gallicanes, sans que cependant les particularités invétérées et les fêtes spéciales du rituel national fussent abandonnées.

A l'exception de l'Espagne, où l'illustre Église gothique, naguère si florissante, gémissait sous le premier accablement

1 « Ut exquisitis sacerdotibus atque ministris quorum canonicam approbaveritis « exstitisse promotionem..... his sacrificandi et ministrandi, *sive etiam psallendi ex figura « et traditione sanctae apostolicae et Romanae sedis ecclesiae ordine*, tradatis potestatem. » *Instructions données* (en 715) *par Grégoire II* (Patrol. lat. de Migne, t. 89, p. 531) *à l'évêque Martinien, au prêtre Georges et au sous-diacre Dorothée, envoyés en Bavière.* Peut-être ce dernier, clerc de grade inférieur, était-il un membre de la congrégation des chantres pontificaux, chargé spécialement d'instruire le clergé indigène dans la pratique de la *cantilena romana.* Voir le décret du synode romain de 595, *Orig. du chant liturg.*, p. 47.

2 Voir l'épitre de saint Loup, évêque de Troyes, et de saint Euphronius d'Autun à Talasius, évêque d'Angers, document écrit sous le pape Hilaire (461-468), et relatif à la célébration des solennités. Labbé, *SS. Concilia*, t. IV, p. 1048. — Grégoire de Tours mentionne souvent le chant des offices dans sa basilique.

3 Lettre du pape Paul I (757-767) à Pépin, dans les *Orig. du chant liturg.*, p. 68.

4 « Cantilenae vero perfectiorem scientiam, quam paene jam tota Francia diligit, « Stephanus papa, cum ad Pippinum patrem Karoli magni (in primis in Franciam) pro « justitia sancti Petri a Langobardis expetenda, venisset, per suos clericos, petente « eodem Pippino, invexit, indeque usus ejus longe lateque convaluit. » *De exordiis et incrementis rerum ecclesiasticarum. Max. bibl. vet. patr.*, t. XV, p. 196.

de la domination musulmane[1], toutes les contrées d'Occident chantaient l'office romain à la fin du VIII[e] siècle[2].

§ 141. C'est au cours de cette période d'expansion, l'époque glorieuse de la *schola* pontificale, que le chant latin s'appropria un système de signes graphiques, les *neumes*, ayant pour but, sinon d'assurer la transmission exacte des mélodies, du moins de rappeler leurs contours caractéristiques à la mémoire d'un chantre sachant par cœur tout l'antiphonaire. Les signes neumatiques servent à faire *reconnaître*, non à faire *connaître* une cantilène. Aucun spécimen authentique, aucune mention explicite de ce genre d'écriture musicale ne se rencontre avant le milieu du IX[e] siècle[3]; mais comme la nomenclature des signes est grecque, pour plus de moitié[4], on est amené naturellement à supposer qu'il s'établit à Rome dans un temps où l'influence hellénique dominait autour du pape[5]; c'est-à-dire entre 680 et 750. La notation neumatique paraît être étroitement liée à la pratique de l'*Octoechos;* en effet le mot *neuma* désigne avant tout un trait de chant, une vocalise propre à faire reconnaître le mode. Telles sont les huit mélodies mnémoniques composées sur les syllabes conventionnelles *Noanoeane*, *Noeagis*[6], etc. qui servaient sans doute aux chantres d'exercices élémentaires pour se familiariser

[1] La bataille de Guadalete, qui livra l'Espagne aux Arabes, eut lieu en 711.

[2] Nous devons faire une réserve en ce qui concerne les églises de l'Italie situées hors des limites du patrimoine de saint Pierre. L'histoire du chant liturgique dans la péninsule nous est entièrement inconnue pour cette époque.

[3] Voir les exemples des diverses espèces de neumes, publiés par les RR. PP. Bénédictins de Solesmes dans la *Paléographie musicale*, t. I.

[4] Dans le tableau des principaux neumes, inséré à la p. 35 du volume précité, je relève dix dénominations grecques (*clinis*, *podatus*, *climacus*, *apostrophe*, *oriscus*, *epiphonus*, *cephalicus*, *ancus*, *trigon*, *quilisma*), contre huit termes latins (*clivis*, *pes*, *punctum*, *virga*, *torculus*, *porrectus*, *pressus*, *scandicus*).

[5] Aurélien de Réomé dit que toutes les parties de la science musicale sont d'origine grecque : « Sciat (lector) a Graecorum derivari fonte, *una cum musica licentia*, omnes « varietates ibi contextas » ... p. 53 (ci-dessus p. 106).

[6] « Assumatur itaque primi toni neuma regularis, quae ita se apud nos habet :

a G $\overline{\text{FE}}$ G $\overline{\text{FE}}$ $\overline{\text{DC}}$ $\overline{\text{FGa}}$ $\overline{\text{GaGFE}}$ $\overline{\text{aFEFED}}$ ‖
No - a - no - e - a - ne. »

Commem., p. 214. Voir aussi les textes réunis par d'Ortigue, *Dict. de plain-chant*, au mot *Neume*. — Il est à remarquer que la notation dite neumatique ne peut indiquer les mouvements mélodiques que dans les groupes de sons chantés sur la même syllabe.

avec la lecture des notes neumatiques[1]. En attendant que l'on soit à même de produire une opinion mieux documentée, nous tiendrons pour contemporains les trois faits capitaux de cette période, — l'achèvement de l'antiphonaire de l'office, l'adoption de la doctrine des modes ecclésiastiques (p. 107), le premier usage de la notation par neumes, — et nous les fixerons vers 680.

§ 142. Le règne de la dynastie carlovingienne fut l'âge d'or du chant liturgique. L'impulsion donnée alors à la culture de l'art sacré fut d'une vigueur telle que son effet se prolongea longtemps après la dissolution du nouvel Empire d'Occident. Non contents de protéger de tout leur pouvoir la musique ecclésiastique, les trois premiers souverains de la race s'y intéressaient personnellement et la cultivaient. Pépin se fait envoyer par le Pape des livres de chant[2]; il attire en France et s'efforce d'y retenir les maîtres ultramontains[3]. Dans ses fameuses écoles palatines Charlemagne donne une place importante à l'enseignement de la pratique musicale et impose l'usage de la *cantilena romana*[4]. Lui-même prend part au chant des offices[5], et tranche naïvement de son autorité souveraine des points controversés de doctrine modale (p. 106). Sous son influence toute-puissante des maîtrises monastiques, à l'instar de Rome, sont instituées autour des grandes églises diocésaines[6], Lyon, Metz, Trèves, etc.; de là sortent

[1] On trouve à la fin de la *Commemoratio* (p. 229) un tableau comprenant les neumes (formules mélodiques) des huit modes en double notation : diastématique et neumatique.

[2] *Orig. du chant liturg.*, p. 16.

[3] Voir la lettre du pape Paul Ier, *Ibid.*, p. 67.

[4] « *Sacerdotibus*... Ut scholae legentium puerorum fiant. Psalmos, *notas*, cantus, com- « putum, grammaticam per singula monasteria vel episcopia et libros catholicos bene « emendatos... *Omni clero.* Ut cantum Romanum pleniter discant, et ordinabiliter per « nocturnale vel gradale officium peragatur, secundum quod beatae memoriae genitor « noster Pippinus rex decertavit ut fieret, quando Gallicanum tulit ob unanimitatem « apostolicae sedis et sanctae Dei ecclesiae pacificam concordiam. » *Karoli Magni Capitularia : Admonitio generalis* (du 23 mars 789). *Monum. Germ. hist.*, *Leg. sect. II*, t. I, pp. 60-61. Les chantres palatins avaient leurs propres traditions techniques. Aur. Reom., p. 45.

[5] « Legendi atque psallendi disciplinam diligentissime emendavit. Erat enim utriusque « admodum eruditus, quamquam ipse nec publice legeret, nec nisi submissim et in « commune cantaret. » Éginhard, *Vita Karoli Magni*, c. 26. *Mon. Germ. hist.*, *Script.* t. II, p. 457.

[6] *Hist. littér. de la France*, par les Bén. de la Congr. de S. Maur, t. IV, p. 12 et suiv.

non seulement d'habiles chantres, mais encore des mélographes féconds qui enrichissent le répertoire traditionnel et composent de nouveaux offices pour les fêtes du calendrier national. Louis le Pieux s'occupe avec ardeur de faire compiler un antiphonaire obligatoire dans les limites de l'empire frank[1], recueil embrassant l'office romain et les adjonctions gallicanes. A partir de Charlemagne les questions relatives au chant liturgique et à ses origines prennent une importance toute nouvelle dans l'Église et donnent parfois lieu à des discussions passionnées[2].

§ 143. Sous Charles le Chauve (840-877) apparaissent enfin les incunables de la notation et, en même temps, les plus anciens traités didactiques relatifs aux chants de l'Église[3]. Cette primitive littérature musicale est entièrement franke; elle a pour auteurs des moines du pays de Trèves, du Hainaut et de la France actuelle. Le premier en date est Aurélien de Réomé en Champagne (p. 105)[4]; la partie intéressante de son écrit est le classement modal des antiennes et des répons. Vient ensuite, aux environs de 900, Réginon de Prum avec un bon traité de musique et son précieux *Tonarius*, source principale du présent travail et point de départ de toute exploration historique de l'antiphonaire. C'est un catalogue à peu près complet des antiennes de l'office et de celles de la Messe (introïts et communions), disposé d'après les modes et les terminaisons de la psalmodie;

1 Amal. *De ord. antiph.*, Préface, reproduite en partie dans les *Orig. du chant liturg.*, pp. 49-50. Les chantres franks paraissent avoir conservé plus fidèlement que les romains le répertoire intégral des cantilènes. C'est ce que l'on peut inférer du passage suivant de l'ouvrage du diacre messin (c. 68) : « Post officium quo dedicatur ecclesia, « scripsi antiphonas de evangeliis (in Dominicis post Pentecosten), de quibus interrogavi magistros Romanae ecclesiae, si illas canerent. Responderunt : Nequaquam. « *Nostri tamen magistri dicunt se eas ab eis percepisse, per primos magistros qui melodiam* « *cantus Romani docuerunt infra terminos Francorum.* Deus scit si isti fallant, aut si ipsi « fefellissent qui gloriati sunt se eas percepisse a magistris Romanae Ecclesiae, aut « Romani *propter incuriam et negligentiam eas amisissent*, aut si nunquam cantassent « eas, tamen nos cantamus illas propter verba saluberrima et auctoritatem nostrorum « cantorum qui gloriantur se uti cantilenae exercitationis. »

2 A preuve la polémique d'Agobard, évêque de Lyon, avec Amalaire.

3 Nous ne nous occuperons pas ici des ouvrages de pure spéculation musicale, tels que le traité de Remi d'Auxerre (Gerb. *Script.*, t. I, p. 63 et suiv.), une glose interlinéaire de Martianus Capella.

4 Cf. *Orig. du chant liturg.*, p. 15.

il est aux trois quarts noté en neumes[1]. Vers la même époque nous rencontrons Hucbald de Saint-Amand (près de Valenciennes), naguère tenu pour auteur de la plupart des écrits approximativement contemporains, aujourd'hui réduit à la paternité d'un unique ouvrage, instructif mais d'importance secondaire[2]. Un peu avant le milieu du X[e] siècle nous arrivons à l'*Enchiriadis* pseudo-hucbaldienne[3], document fameux par ses exemples de polyphonie archaïque. La série est close par l'anonyme *Commemoratio*[4]. Ces deux derniers ouvrages ont une valeur inappréciable pour l'histoire. Seuls de leur espèce avant Guy d'Arezzo, ils contiennent bon nombre de chants (antiennes, mélodies psalmodiques), dans une notation traduisant la hauteur exacte de chaque son. Grâce à eux il nous a été possible de restituer dans leur forme première, outre une foule de cantilènes isolées, le groupe entier des antiennes du III[e] mode, gravement altérées peu de temps après.

§ 144. Pendant que la science et l'érudition musicales donnent ainsi une première floraison, hâtive et courte, au nord des Alpes,

[1] Dépossédé de sa dignité abbatiale par une intrigue de moines, sur laquelle il dédaigne de s'appesantir dans sa célèbre Chronique (*ad annum* 899), Réginon se retira auprès de Radbod, archevêque de Trèves. C'est pour l'instruction des chantres de ce diocèse qu'il composa son *Tonarius*, publié dans le t. II des *Scriptores* de Coussemaker; le *fac-simile* des neumes et la transcription des textes antiphoniques y laissent quelque peu à désirer. Heureusement j'ai eu constamment à ma disposition, pendant mon travail, le ms. sur lequel la susdite publication a été faite : il appartient à la Bibliothèque royale de Bruxelles. Quant au traité de musique (*De harmonica institutione*), Gerbert l'avait déjà inséré dans sa collection, t. I, pp. 230-247.

[2] Voir Müller, *Hucbald's echte und unechte Schriften*. Leipzig, 1884. Le traité *De musica* ou *De harmonica institutione* se trouve dans le t. I de Gerbert, p. 103 et suiv. A sa suite viennent plusieurs fragments anonymes. On en reconnaît aisément quatre : 1° une triple division du monocorde, pp. 121-123 (1[e] col.), commençant aux mots « In primo diapason », et publiée aussi en partie sous le nom de Bernelin de Paris (ib. pp. 329-330); 2° une courte exposition des huit modes, mutilée au début, pp 124 (2[e] col.), 125; 3° un écrit intitulé *Alia musica*, p. 125 et suiv.; 4° un autre, enchevêtré dans le précédent, et portant le titre de *Nova expositio*. A l'occasion nous désignerons ces deux derniers documents par l'abréviation Ps.-Hucb.

[3] Gerbert, *Script.*, t. I, pp. 152-221. Traduite et commentée dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, années 1874 et 1875, par R. Schlecht. Voir aussi l'intéressante dissertation de Spitta dans le *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, t. V, p. 443 et suiv. Notre érudit Bénédictin de Maredsous, D. Germain Morin, attribue l'*Enchiriadis* avec grande vraisemblance à un certain Otger ou Odon, abbé de Saint-Pons de Tomières en Provence vers 940. *Revue bénédictine*, août 1891.

[4] Voir ci-dessus, p. 61, note 2.

l'antique *schola* romaine, confinée dans ses fonctions journalières, cesse de rayonner au dehors et voit s'évanouir son ancien prestige. Jamais son autorité n'est invoquée, ni son existence rappelée par les musicistes franks. A Rome même, elle devait bientôt subir le contrecoup des convulsions politiques, des désordres scandaleux et sanglants qui allaient s'y succéder pour longtemps. Pendant tout le Xe siècle, page sinistre dans les annales de la papauté, les destinées de la *schola* sont couvertes de ténèbres impénétrables ; et quand, après une éclipse de deux cents ans, son nom se montre de nouveau dans les documents locaux[1], rien ne le signalera plus désormais à l'attention du musicien. Pendant le séjour des papes à Avignon (1305-1377), le collège des chantres pontificaux est réorganisé en vue de l'exécution de la nouvelle musique occidentale, à plusieurs mélodies simultanées[2] ; quant à la modulation homophone des offices, ce n'est plus pour lui que la besogne courante. En réalité l'antique et illustre *schola cantorum* disparaît de l'histoire du chant liturgique dès la fin du IXe siècle, sans que ses chefs aient laissé au monde un monument durable de leur activité musicale : il ne reste d'eux ni une page de théorie, ni un document noté. S'ils eussent été seuls à garder le trésor des primitives

[1] Le *Liber pontificalis* ne trouve pas à mentionner une seule fois la congrégation des chantres depuis le pontificat de Serge II (844-847), qui vit la profanation de la basilique de Saint-Pierre par les hordes sarrasines, jusqu'à Pascal II (1099-1118). Le profond abaissement de la *schola* dans la première moitié du XIe siècle ressort de la lettre de Guy d'Arezzo à son ami le moine Michel : « Summae sedis apostolicae Johannes (Jean XIX, 1024-1033) « qui modo Romanam gubernat Ecclesiam, audiens famam nostrae scholae, et quomodo « per nostra antiphonaria *inauditos pueri cognoscerent cantus* valde miratus, tribus nuntiis « me ad se invitavit. Adii igitur Romam.... Multum itaque Pontifex meo gratulatus est « adventu, multa colloquens et diversa perquirens : nostrumque velut quoddam prodigium « saepe revolvens antiphonarium, praefixasque ruminans regulas, non prius destitit, « aut de loco in quo sedebat, abscessit, donec unum versiculum inauditum sui voti compos « edisceret.... Quid plura ? Infirmitate cogente Romae morari non poteram vel modicum.. « Tandem condiximus, mox hieme redeunte, me illuc debere reverti, quatenus hoc opus « praelibato pontifici suoque clero debeam propalare. » Gerb. *Script.* t. II, p. 44. Dans tout cela il n'est question que du Pape et du clergé ; de la *schola*, la principale intéressée, ou de son chef, l'autorité compétente en pareille matière, pas un mot.

[2] Voir le travail consciencieux de Haberl, *Die römische* Schola cantorum *und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des* 16. *Jahrhunderts*, dans le *Vierteljahrsschrift*, t. III (1887), p. 189 et suiv.

mélodies chrétiennes, peu de chose vraisemblablement en serait venu jusqu'à nous[1].

§ 145. Aussi bien une décadence générale de la culture de l'art ecclésiastique se manifeste partout vers 950. La production littéraire sur ce terrain subit un arrêt total : les Réginon, les Hucbald n'ont pas de successeurs immédiats[2]. En même temps la pratique des chantres dégénère par l'affaiblissement des traditions techniques, par l'absence d'un centre unique de doctrine. Déjà soixante ans auparavant l'illustre abbé de Prum dénonçait des altérations modales[3]. Maintenant elles se multiplient et s'aggravent, favorisées par une notation qui se borne à indiquer la direction générale des mouvements de la voix, et est impuissante à exprimer l'élément essentiel de toute mélodie : l'intervalle[4]. Un des modes, l'antique dorien, est complètement bouleversé dans sa structure harmonique. Aux

[1] Ce qui n'empêche pas Jean le Diacre d'accabler de ses dédains les chantres d'outremonts et de qualifier leur manière à peu près comme le faisaient vers 1820 les fanatiques de Rossini, parlant des musiciens allemands et de l'*urlo tedesco*.

[2] Les écrits musicaux d'Adelbold d'Utrecht, de Bernelin de Paris et des anonymes insérés à la fin du Ier tome des *Scriptores* de Gerbert ne s'occupent que de mathématiques musicales. On y reconnaît l'influence du grand savant de l'époque : Gerbert, plus tard pape sous le nom de Sylvestre II (999-1003), que les Romains tenaient pour sorcier. Tous ces auteurs amplifient Boèce; ce sont les créateurs de la notation prétendument boétienne (A = la, B = si, C = ut, etc.). Quant aux traités sur le chant ecclésiastique attribués à saint Odon de Cluny, tous sont apocryphes. Le *Dialogus*, avec le fragment qui lui fait suite (Gerb. *Script.*, t. I, p. 251 et suiv.), est manifestement contemporain de Guy d'Arezzo, et même, selon toute apparence, composé par lui (Cf. D. Germain Morin dans la *Revue bénéd.*, août 1891). L'*Intonarium Oddonis Abbatis*, recueilli par Coussemaker dans le t. II de ses *Scriptores* (p. 117 et suiv.), date tout au plus de la seconde moitié du XIIIe siècle, puisqu'on y trouve des antiennes appartenant à un office en l'honneur de saint François d'Assise. Quant au petit écrit bizarre intitulé *Prooemium Domni Oddonis Abbatis* (Gerb. t. I, p. 248 et suiv.), on ne peut mettre sans irrévérence ce galimatias au compte du vénérable réformateur de l'ordre de saint Benoît.

[3] Ce fut là ce qui le détermina à envoyer son *Tonarius* à Radbod, l'archevêque de Trèves. « Cum frequenter, » dit-il, « in ecclesiae vestrae dioecesibus chorus psallentium « psalmorum melodiam confusis resonaret vocibus, propter dissonantiam toni, et pro « hujuscemodi re vestram venerationem saepe commotam vidissem; arripui Antiphona« rium, et eum a principio usque in finem per ordinem diligenter revolvens, antiphonas, « quas in illo adnotatas reperi, propriis, ut reor, distribui tonis; » etc. Gerb. *Scriptores*, t. I, p. 230.

[4] Voilà pourquoi la plupart des chants ne sont altérés que dans leur structure modale : en général le contour mélodique est resté intact.

environs du fatidique an mille le chant de l'Église occidentale traverse une véritable crise.

§ 146. La venue de Guy d'Arezzo, à l'aurore des temps nouveaux, arrêta la corruption envahissante des cantilènes chrétiennes[1] et prépara les voies de la future musique européenne. Les œuvres didactiques du grand musiciste médiéval forment à elles seules une littérature complète, que l'on n'a cessé de délayer jusqu'à la Renaissance sans l'enrichir beaucoup. En combinant les signes neumatiques avec la portée, le moine génial a doté les productions de l'art des sons d'un moyen de transmission qui les soustrait à l'oubli pour toujours. Malheureusement, en ce qui concerne le chant liturgique, l'usage de la portée, comme celui des notations par lettres, resta tout d'abord, sauf quelques exceptions, limité aux écrits didactiques. Dans la pratique ordinaire les neumes sans lignes se maintinrent pendant deux cents ans encore. C'est au XIII[e] siècle seulement que la portée prévaut définitivement[2], et que les chants de l'Eglise entrent dans la période de fixité. Les changements qui se sont produits depuis lors dans les mélodies des antiennes de l'office sont peu nombreux et de minime importance[3].

§ 147. Nous pouvons donc terminer là notre résumé historique et passer à l'analyse des altérations modales, en commençant par celles que nous fait constater la simple comparaison des trois principaux documents qui nous servent de points de repère : le *Tonarius* de Réginon (900); celui de Guy d'Arezzo (1030), inséré dans le traité *De modorum formulis;* l'*Intonarium* du Pseudo-Odon, dont nous fixerons approximativement la date vers 1250.

Tous ont été publiés par de Coussemaker dans le II[e] volume de ses *Scriptores de musica medii aevi.*

[1] « Vocum modus, veterum editus voto, disgregatus a vero et recto cantionis genere, et « in chromaticam mollitiem deductus.... nunc ad priorem statum labore haud facili « reductus est. » Guy, *De modorum formulis*, Couss., *Script.*, t. II, p. 78.

[2] Voir la série chronologique de spécimens neumatiques, publiée dans le t. I de la *Paléographie musicale* des RR. PP. de Solesmes.

[3] Les mélodies antiphoniques des Heures sortirent intactes de la revision officielle que le chant de l'Église eut à subir au XVI[e] siècle; leur concision et leur simplicité ne laissèrent rien à faire aux trop zélés abréviateurs.

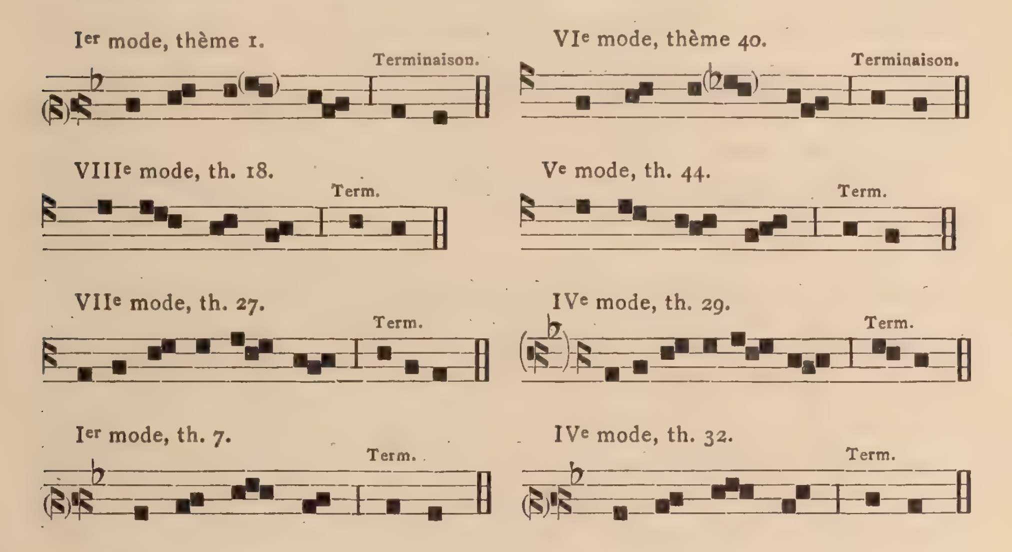
SECTION II. — *Les altérations modales postérieures à Réginon.*

§ 148. Précisons leurs deux causes déterminantes, déjà indiquées plus haut (p. 179) :

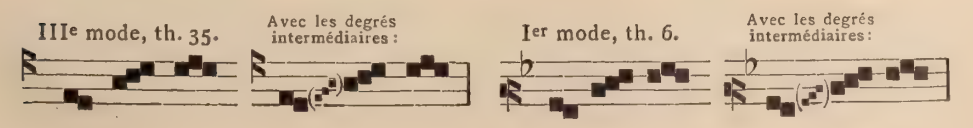
Tendance à faciliter l'exécution des cantilènes contenant une succession de triton, ou une fausse quinte décomposée, ou un saut de sixte ;

Tendance à confondre deux motifs mélodiques qui, tout en appartenant à deux modes distincts ou à deux formes modales différentes, présentent, soit une analogie réelle, soit une fausse analogie.

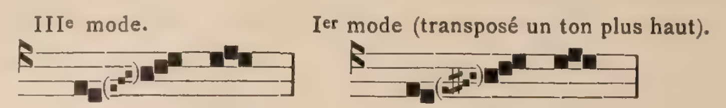
I. *Il y a, selon nous, analogie réelle lorsque les deux motifs semblables sont posés sur les mêmes degrés de l'échelle commune et ne diffèrent que par leur terminaison.*



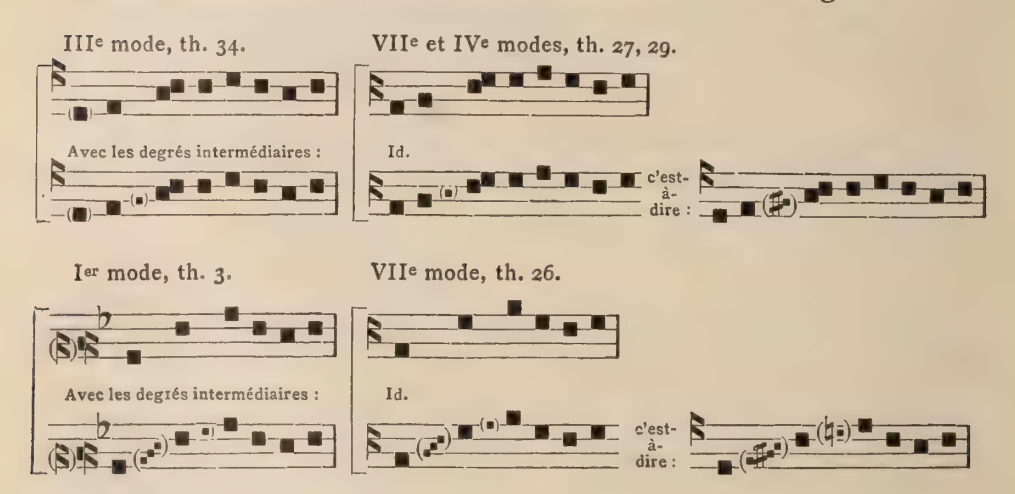
II. *Il y a fausse analogie (ou analogie apparente) lorsque les sons employés au début des deux motifs produisent la même succession d'intervalles, tout en occupant d'autres degrés de l'échelle commune.* En ce cas il y a toujours un ou plusieurs degrés sous-entendus qui détruisent la ressemblance.



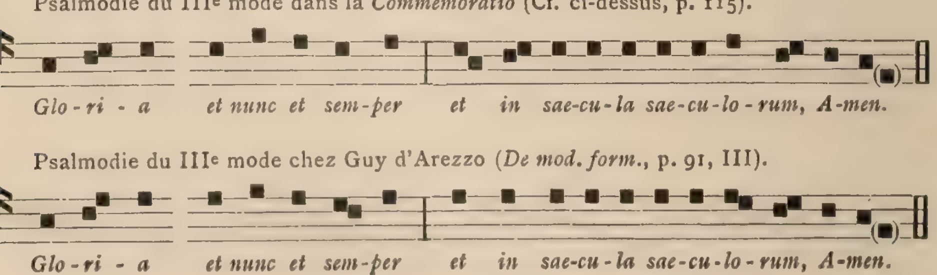
La discordance saute aux yeux lorsqu'on écrit les deux dessins mélodiques, avec leurs degrés intermédiaires, à la même hauteur. Il se produit inévitablement alors un ou même deux accidents à quelque endroit.



Voici d'autres exemples intéressants de fausse analogie :



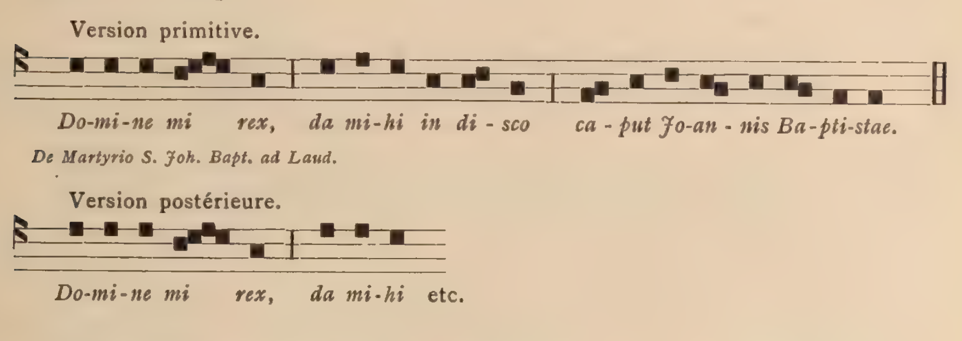
§ 149. C'est la première des deux causes perturbatrices, et notamment *la répugnance pour le triton*, même à l'état latent, qui a produit, postérieurement à nos premiers documents notés, le changement le plus étendu de la mélopée liturgique : *le déplacement de la dominante du IIIe mode latin*. Le 5e degré ascendant de l'octave dorienne (♮) a été remplacé dans sa fonction modale par le 6e (c). Depuis lors le si ♮ n'a plus été qu'un son transitoire; ut est devenu en IIIe mode la corde de répercussion et d'arrêt.



I. La substitution ci-dessus décrite a eu lieu dans les antiennes et dans tous les autres genres de chants liturgiques.



Par là s'est opérée une modification radicale de l'harmonie dorienne. Le son terminatif E a perdu le caractère de fondamentale ; il est descendu au rang de médiante de l'accord C E G, ou bien il a pris le rôle de quinte de la triade A C E[2]. D'autre part la primitive doctrine des modes ecclésiastiques a été atteinte dans une de ses principales règles : « Aucune mélodie ne peut « commencer au-dessus de la quinte du son final[3]. » En effet le groupe des antiennes débutant originairement par si♮ (thème 37) se trouve avoir aujourd'hui pour note initiale ut, la sixte de la base harmonique.



II. Le déplacement de la dominante du IIIe mode a dû se produire aux environs de l'an mille. Guy d'Arezzo connaît encore parfaitement la vraie forme du deuterus authente, et

[1] Gerbert : $\overline{\text{ca}}$ G
Ju-da.

[2] En 1875, ignorant, avec tout le monde, cette révolution modale, je me mépris sur la structure de l'harmonie dorienne, ce qui m'empêcha d'apprécier la division de Gaudence à sa juste valeur.

[3] Le tableau d'Hucbald (*Mus.*, p. 120) fait voir qu'au commencement du Xe siècle aucune antienne du deuterus ne commençait plus haut que la paramèse (♮).

démontre la cause de l'innovation dans son traité *De modorum formulis* (p. 90) :

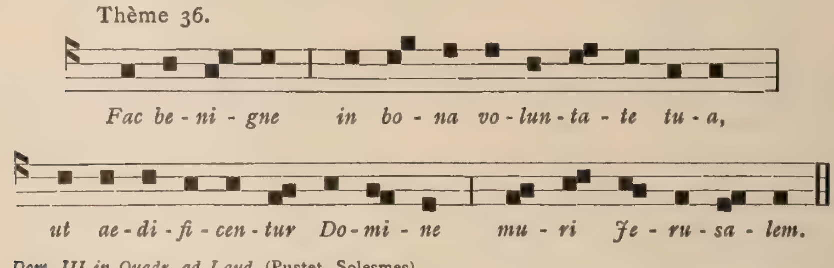
« *Iste modus non adeo aliorum authenticam servat regulam : cum enim alii quinto habent formulas, iste insuper sexto : unde et fines vel etiam principia distinctionum in sexto a se gradu constituuntur.*

« Le IIIe mode n'a pas gardé strictement la règle des autres modes authentes. Ceux-ci en effet établissent leurs formules de médiation sur le 5e degré de l'échelle modale ascendante, tandis que les siennes ont lieu de préférence sur le 6e. C'est pourquoi ce 6e degré commence et finit souvent les membres mélodiques.

« *Quod non autoritate sed ex necessitate habet : erat enim nimis difficile tres continuos tonos sine semitonio exprimere; idcirco postposita regulari vocum connexione, necessitas est secuta.* » Ch. V.

« Cela s'est fait, non par raison, mais par contrainte. Car il était très malaisé de chanter trois tons consécutifs sans interposition d'un demi-ton. En conséquence, négligeant la connexion normale des sons, on a cédé à la nécessité. »

III. Des 70 antiennes du IIIe mode que nous a fournies le *tonarius* de Réginon, cinq ou six, tout au plus, ont échappé à la réforme, et se rencontrent encore aujourd'hui intactes dans quelques-uns de nos antiphonaires.



Dom. III in Quadr. ad Laud. (Pustet, Solesmes).

De même, dans les livres de Pustet, *Haec est generatio*, ci-dessus p. 87; *Haec est quae nescivit torum*, p. 88.

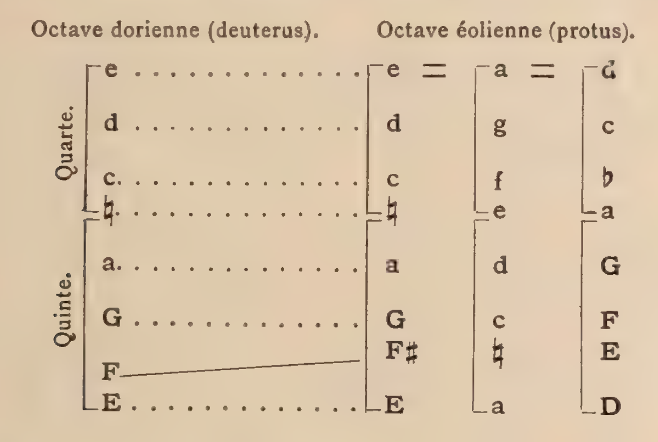
Notre catalogue thématique donne le début de toutes les antiennes du IIIe mode, et parfois la mélodie entière, dans sa primitive forme musicale.

§ 150. Les altérations modales de diverse nature qu'il nous reste à signaler n'affectent que des groupes restreints d'antiennes, et donnent lieu à quatre classes de chants altérés. Nous distinguerons en premier lieu des mélodies dénaturées ou dégénérées; 2° des mélodies détournées ou égarées; 3° des cantilènes

que nous appellerons déraillées, faute d'un terme plus expressif; et enfin, 4° des cantilènes partiellement transposées[1].

§ 151. Les *mélodies dénaturées* conservent d'un bout à l'autre leur dessin primitif, mais en le posant sur une autre échelle modale. Les fonctions harmoniques correspondent aux mêmes sons; seule la disposition des intervalles de ton et de demi-ton est changée. Nous subdiviserons les mélodies dénaturées en deux catégories : *dans la première la dégénérescence s'est produite par fausse analogie* (p. 189, II).

I. Le groupe le plus nombreux d'antiennes de cette catégorie a passé du deuterus authente (IIIe mode) au protus (Ier), de l'harmonie dorienne à l'éolienne. Pour cela il a suffi de convertir la quinte tritoniée avec médiante mineure en la quinte ditoniée correspondante (p. 11), le triton (F — ♮) en quarte juste (FA♯ — ♮).



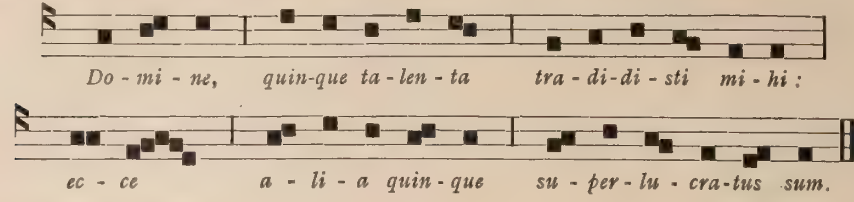
Trois thèmes nomiques du IIIe mode présentent des exemples d'une pareille métamorphose.

a) Thème 36 (G a ♮ G) converti en thème 1 (F G a F). L'antienne *Domine quinque talenta* se chante depuis Guy d'Arezzo en Ier mode.

F Ga a ♭ a G ♭ aG E F G FE D D |
Do - mi - ne, quin-que ta - len - ta tra - di - di - sti mi - hi : etc.

[1] Quant aux cantilènes *déformées* ou *défigurées*, celles dont le contour initial a plus ou moins souffert, comme elles sont rares et isolées, nous les analyserons individuellement dans notre catalogue thématique, afin de ne pas encombrer le présent chapitre, déjà très rempli.

Chez Réginon elle appartient au IIIe; son chant primitif était par conséquent celui-ci :



De Confess. ad Laud.

La transformation de cette mélodie a dû avoir lieu avant le déplacement de la dominante du IIIe mode[1] : en effet G ac c aurait donné F G♭ ♭ (voir ci-après *Gloriosi principes*).

b) Thème 35 (ED G a ♮) changé en thème 6 (DC F G a). Deux exemples : *Deposuit potentes* (p. 137), *Egredietur virga*. Ce dernier chant s'est altéré entre 900 et 1025[2].

Version originale :

ED G a♮ ♮c ♮ ♮ ♮a ♮c♮a a F G a GF EF E |
E - gre - di - e - tur vir - ga de ra - di - ce Jes - se,

D E G EFG FEDE E ED Ga♮ ♮ ♮c ♮ ♮ a G a♮ a G |
et re - ple - bi - tur o - mnis ter - ra glo-ri - a Do - mi - ni ;

G F Ga GF a GF EFG GD F G a GF E E ||
et vi - de - bit o - mnis ca - ro sa - lu - ta - re De - i.

Fer. II post Dom. IV Adv. in Evang.

Version dégénérée :

DC F Ga a♭ a a aG a♭aG G E F G FE DE D |
E - gre - di - e - tur vir - ga de ra - di - ce Jes - se, etc.

c) Thème 38 (E ♮ c ♮ a ♮) dénaturé en thème 3 (D a ♭ a G a).

[1] Il en est de même pour d'autres chants issus du thème 36 : l'antienne *Pulchra es*, les introïts *Ego autem cum justitia*, *Ego autem in Domino*, la communion *Principes persecuti sunt*. Une autre communion, *Passer invenit sibi*, a dégénéré après le déplacement de la dominante du IIIe : F♭ ♭ ♭ ♭ ♭G ac c suppose Gc c c c ca ♮d d. Je prends mes exemples dans le Graduel de D. Pothier, le seul que j'aie sous la main.

[2] Guy, *De mod. form.*, p. 82. L'antienne *Deposuit* n'y est pas mentionnée; l'*Intonarium* la note en Ier mode (p. 118). — Dans le Graduel de D. P. l'antienne de communion *Beatus servus*, dérivée également du thème 35, a subi la même altération mais *en partie seulement*. Le début et la fin de la cantilène sont restés en IIIe mode, le milieu s'est dénaturé en Ier; on a haussé d'un demi-ton le degré au-dessus de la finale. Ce FA♯ a été dissimulé aux regards peu clairvoyants par une transposition à la seconde inférieure, ce qui donne des mi♭ au commencement et à la terminaison.

Un seul spécimen, encore du IIIe mode chez Guy d'Arezzo (*De mod. form.*, p. 91).

Version originale :

E E ♮c ♮ a ♮ aG a ca ♮ ♮ a F G a GF E |
Al - li - ga Do-mi-ne in vin - cu - lis na - ti - o - nes gen - ti - um,

E GE F G aF G FD FG E E E ||
et re - ges e - a - rum in com - pe - di - bus. Ps. 149.

Fer. IV maj. hebd. ad Laud.

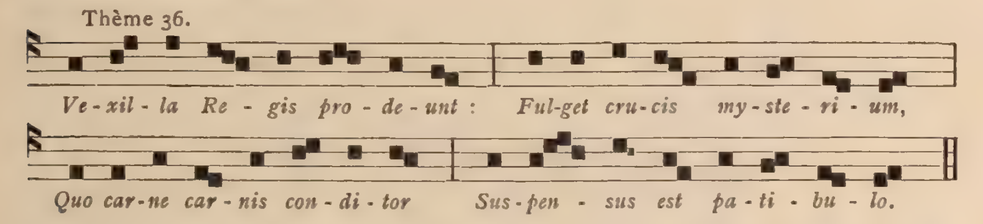
Version dégénérée (Cf. *Inton.*, p. 122).

D D a♭ a G a GF G ♭G a a G E F G FE D |
Al - li - ga Do-mi-ne in vin - cu - lis na - ti - o - nes gen - ti - um, etc.

Après l'exhaussement de la dominante du IIIe mode, la transformation modale s'imposait pour ce type mélodique, sous peine d'un saut de sixte (E E cc) dès le commencement du chant. Aussi le thème 38 a-t-il disparu de l'Antiphonaire, totalement absorbé par le thème 3.

Parfois la dégénérescence modale est de date récente. La cantilène de l'hymne *Vexilla regis*, qui nous est devenue aujourd'hui si familière en Ier mode, figure encore en IIIe dans mon antiphonaire du XIIIe siècle.

Thème 36.



Une autre hymne de Venance Fortunat, *Pange lingua* (p. 79), se chante des deux manières jusqu'à ce jour, bien que l'altération se soit déjà produite avant le déplacement de la dominante du IIIe mode, ainsi qu'on le voit par le début de la version dénaturée, la moins répandue (celle des livres de Pustet).

Dans tous les chants qui précèdent, la cause immédiate de la dégénérescence a été visiblement la fausse analogie. Cependant le triton a dû y jouer aussi son rôle. Sans cela il serait difficile de comprendre pourquoi la transformation inverse (de la quinte ditoniée en quinte tritoniée) ne se rencontre jamais. Or, il n'existe pas d'exemple, à notre connaissance, d'un chant du Ier mode dénaturé en IIIe.

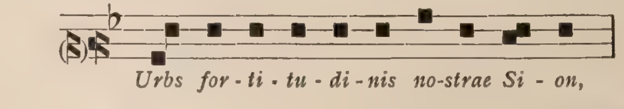
II. Un très petit groupe d'antiennes dégénérées par fausse analogie a passé du protus (Ier) en tétrard (VIIe ou VIIIe), d'éolien en iastien, transmutation qui entraîne le déplacement de deux degrés de l'échelle du mode. La tierce et la sixte de la fondamentale, de mineures, sont devenues majeures.

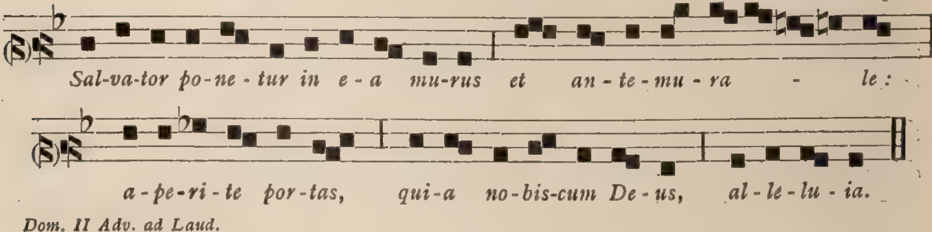
Octave éolienne (protus).	Octave iastienne (tétrard).	
d	d =	g
c	c	f
♭	♮	e
a	a	d
G	G	c
F	F♯	♮
E	E	a
D	D	G

a) Thème 3 ($\overline{\text{Da}}$ a) converti en thème 26 ($\overline{\text{Gd}}$ d). *Urbs fortitudinis* a depuis le moyen-âge une mélodie du VIIe mode [1].

$\overline{\text{Gd}}$ d d d d d f d $\overline{\text{cd}}$ d | ♮ d c c $\overline{\text{dc}}$ a ♮ c $\overline{\text{♮a}}$ G G
Urbs for - ti - tu - di - nis no-strae Si - on, Sal-va-tor po - ne - tur in e - a mu-rus etc.

Réginon fait chanter cette antienne en Ier mode (*Tonar.*, p. 5), conséquemment ainsi :





Dom. II Adv. ad Laud.

[1] *Inton.*, p. 134. Cette antienne, omise par Guy, commençait déjà à se dénaturer au Xe siècle. « *Urbs fortitudinis* a primo tono incipit et in octavum desinit, propter semi- « tonium (a♭) quod imprudens non suo loco subjunxit, eo ubi *Aperite portas* intulit. » Ps.-Hucb. *Alia mus.*, p. 140. C'est le ♮ du mot *antemurale*, on le voit, qui a provoqué, au début du membre final, la transformation en majeur, que la similitude des thèmes a étendue plus tard à toute la mélodie.

b) Thème 10 (D $\overline{CD}$ D) dégénéré en thème 12 (G $\overline{FG}$ G). La transformation modale de l'antienne suivante est postérieure à Guy d'Arezzo.

Chant primitif (Ier mode) :

D $\overline{CD}$ D D D D F D.... D C E G F D F E D D ‖
Ad - sti - te-runt re - ges ter-rae, ad-ver-sus Do-mi-num.... Christum e - jus. Ps. 2.

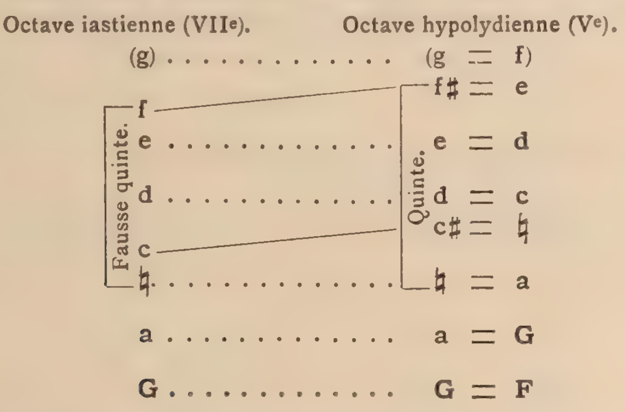
Chant récent (VIIIe) :

G $\overline{FG}$ G G G G ♭ G.... G F a c ♮ G ♮ a G G[1] ‖
Ad - sti - te-runt re-ges ter - rae, ad-ver-sus Do-mi-num... Christum e - jus.

De Parasc. in I noct.

§ 152. *La seconde catégorie de cantilènes dénaturées s'est produite par la présence d'une succession renfermant la fausse quinte*, intervalle plus antipathique encore que le triton aux chantres du moyen âge, et qui parfois a dû céder la place à la quinte juste.

I. C'est le VIIe mode qui exhibe le plus souvent la dissonance mélodique (p. 131, *Caro mea*) et qui subit principalement l'altération. Il dégénère en V^e mode : l'iastien se transforme en hypolydien normal. Deux degrés de l'échelle montent d'un demi-ton.

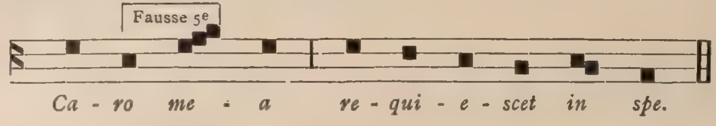


La plupart des exemples appartiennent au nome 24, dont toutes les mélodies ont le Ve mode dans certains antiphonaires de l'époque moderne. Au début du thème la fausse quinte, comprise entre le 3e et le 7e degré de l'octave iastienne (si♮ — fa),

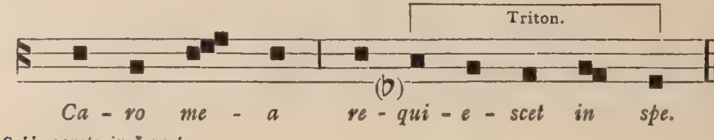
[1] Comme dans *Urbs fortitudinis*, l'altération s'est attaquée à la dernière partie de l'antienne, mais ici elle n'a pas envahi le début du chant. — La variante du thème 10 possède un second spécimen de même espèce : *Adstiterunt justi.* — Exemple unique de la dégénérescence inverse (de tétrard en protus), par vague analogie du thème 14 avec la variante du thème 10 : *Laudate Deum (Dom. 1 Quadr. ad Laud.);* Réginon : a $\overline{FG}$ $\overline{Ga}$ $\overline{FG}$ G, Solesmes et Trèves : E $\overline{CD}$ $\overline{DE}$ $\overline{CD}$ D.

est éliminée ; dans la seconde incise, par contre, un triton indirect se produit entre le 4e degré et la finale de l'échelle hypolydienne (si♮ — FA). On annula plus tard cette nouvelle discordance par une altération accidentelle : le ♭ devant le si.

Mélodie primitive, en VIIe (Pustet, Solesmes) :



Mélodie récente, en Ve (Plantin, Lambillotte) :



Il existe d'autres spécimens de cette transformation, à savoir deux chants dérivés du thème 25 : *Paganorum multitudo*, *Nazaraeus vocabitur*[1].

II. Le VIe mode admet le si ♭ comme broderie mélodique (p. 96). Par là il peut donner lieu à des successions contenant la fausse quinte E — ♭ ou ♭ — E, et en ce cas il est sujet à se dénaturer en VIIIe mode. Le changement est inverse du précédent : l'hypolydien se convertit en iastien. Le son inférieur de la dissonance s'abaisse d'un demi-ton.

Parcours mélodique du VIe mode.		Parcours mélodique du VIIIe mode.		
c	. . . .	c	=	d
♭ (Fausse quinte.)	. . . .	♭ (Quinte.)	=	c
a	. . . .	a	=	♮
G	. . . .	G	=	a
F (finale)	. . . .	F (finale)		G (finale)
E	———————————	E♭	=	F
D	. . . .	D	=	E
C	. . . .	C	=	D

L'antiphonaire de l'office ne nous a fourni qu'un seul exemple de cette altération ; encore la version dénaturée n'a-t-elle pas réussi

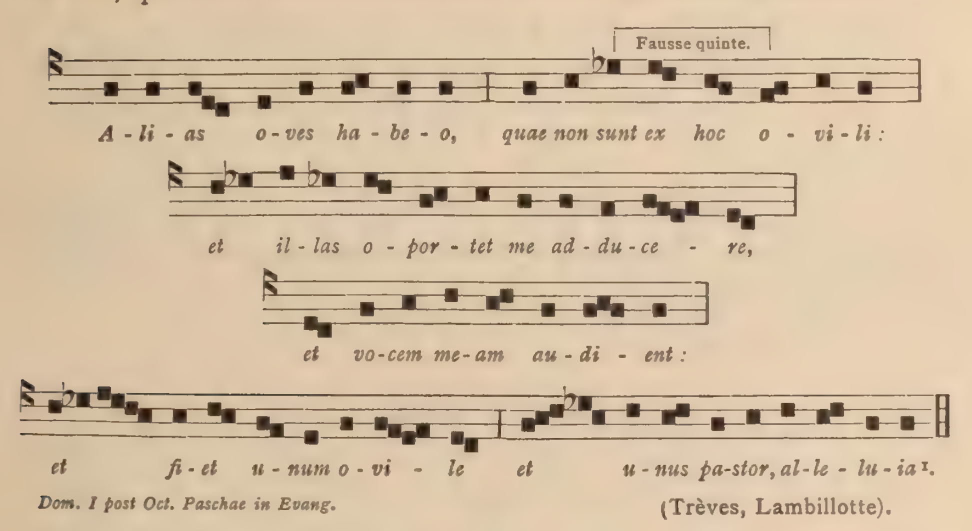
[1] La première des deux antiennes est déjà du Ve dans la *Commemoratio* (p. 215) ; la seconde a dégénéré à une époque inconnue.

jusqu'à ce jour à se faire accepter partout. Une partie seulement des recueils modernes exhibe la mélodie du VIII[e] mode.

G G GFD E F Ga G G G a c c c♮ aG a G |
A - li - as o - ves ha - be - o quae non sunt ex hoc o - vi - li :

(Pustet, Plantin, Solesmes).

Les autres ont conservé, sauf quelques déformations, la version en VI[e], que nous restituons ainsi à l'aide de nos documents :



Dom. I post Oct. Paschae in Evang. (Trèves, Lambillotte).

§ 153. Venons aux mélodies que nous qualifions d'*égarées*, *détournées*. Par l'effet de l'*analogie réelle* de deux ou de plusieurs thèmes (ci-dessus p. 189), le chantre a passé de l'un à l'autre sans s'en apercevoir, conduisant ainsi la cantilène vers une finale différente de celle qu'elle avait à l'origine. Des changements

[1] Dans le Graduel la communion *Primum quaerite* est du VI[e] chez Réginon (début : FFG F F FEFDE C), du VIII[e] chez D. Pothier (GGa G G FEF D). De même *Simile est regnum.* — C'est également la fausse quinte qui a causé l'altération des nombreux graduels chantés sur la mélodie de *Justus ut palma.* Nous savons par Aurélien (pp. 47-48) que de son temps ils étaient du IV[e] mode; aujourd'hui ils se sont dénaturés en II[e] (EF G a♭ est devenu D EF G a=a ♮c d e).

IX[e] siècle :

DFE E E E GE Ga♭ GE ED FED D DC EDE EC | DE G GED EFG
Ju - stus... sic-ut ce - drus Li - ba - ni

XI[e] siècle :

CED D D D FD FGa FD DC E♭DC C CB DCD DB | CD F FDC DEF
Ju - stus... sic-ut ce - drus Li - ba - ni

La dégénérescence est antérieure à Bernon de Reichenau († 1045).

pareils qui n'entraînent aucune modification de l'échelle commune se voient en maint endroit de l'antiphonaire, mais ils se sont rarement généralisés. Il suffira de montrer ici les plus importants.

I. Le I[er] mode s'égare vers la fin de la mélodie en VI[e], par suite d'une confusion des thèmes 1 et 40. Exemple :

Mélodie ancienne (R.) :

F G a $\overline{GF}$ G F F	F E F G $\overline{FE}$ D D ||	
E - sto mi - hi Do - mi - ne	*in De - um pro - te - cto - rem.*	Ps. 70.
Terminaison actuelle :	D $\overline{FG}$ F G a G F ||	
(Fer. V ad Noct.)	*in De - um pro - te - cto - rem.*[1]	

II. Le III[e] mode prend la terminaison du VIII[e], à raison de la similitude du thème 36 avec plusieurs nomes du tétrard (12, 25, 30). Exemple :

Mélodie ancienne (R.) :

G G G $\overline{♮c}$ a G ♮ $\overline{ac}$ c ♮ |
Ad - hae - sit a - ni - ma me - a post te,

d d $\overline{ca}$ c ♮ $\overline{♮c}$ a G ♮ c a	G $\overline{♮c}$ a a $\overline{GF}$ E ||
qui - a ca - ro me - a la - pi - da - ta est	*pro te De - us me - us.*
Terminaison actuelle :	G $\overline{♮c}$ a a G G ||
	pro te De - us me - us.[2]

De S. Steph. ad Laud. Seul Pustet a gardé jusqu'au bout le mode primitif.

Les deux déviations précédentes correspondent à ce que l'on appelle en musique moderne le *passage du mineur au majeur relatif*. En effet le I[er] mode ecclésiastique est au VI[e], et le III[e] au VIII[e], ce qu'est chez nous ré mineur à fa majeur, mi mineur à sol majeur. Il est à remarquer que, dans cette lutte entre les deux modes parallèles, l'instinct des chantres occidentaux semble avoir toujours penché vers le majeur; aucune ancienne mélodie du VI[e] mode ne s'est égarée en I[er], aucun thème du VII[e] ou du VIII[e] mode ne se termine aujourd'hui en III[e].

[1] De même aujourd'hui l'antienne *Fundamenta ejus;* dans le Graduel, la communion *Surrexit Dominus*, en I[er] chez Réginon (D $\overline{FDF}$ $\overline{FGa}$), en VI[e] chez D. Pothier.

[2] La communion *Christus resurgens* est du III[e] chez Réginon ($\overline{Ga}$ $\overline{Ga♮c}$ $\overline{♮a}$ $\overline{cd}$), du VIII[e] chez D. Pothier.

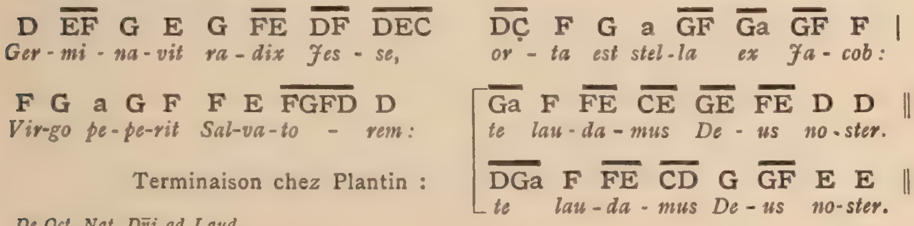
III. Le Ve mode aboutit à une cadence finale en VIIIe, les thèmes 44 et 18 ayant été pris l'un pour l'autre :

Mélodie ancienne (*Enchir.*, p. 158) :

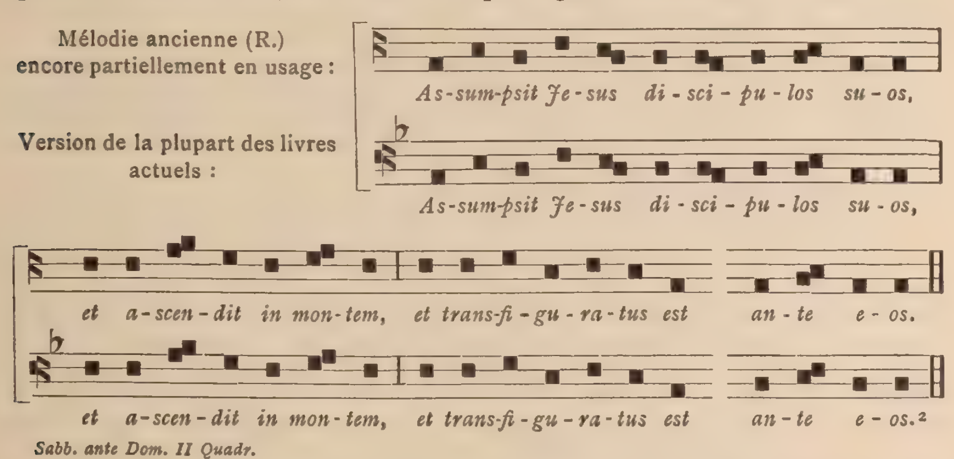
c c c♮ a | a a a a G a G F ||
In - tel - li - ge | *cla - mo - rem me - um Do - mi - ne.*

Terminaison actuelle : | F G a ♮ G a G G ||
(Feria II ad Laud.) | *cla - mo - rem me - um Do - mi - ne.*[1]

IV. Le Ier mode tourne en IVe vers la fin du chant. Le spécimen suivant montre le thème 7 supplanté par le thème 32.



V. Le tétrard (VIIe, VIIIe) prend la terminaison du protus (Ier) ; d'iastienne la mélodie devient iasti-éolienne, et se transpose aujourd'hui, comme tous les chants de même espèce, à la quinte grave, c'est-à-dire par bémol (cf. p. 109, *Postulavi*).



[1] La communion *Mense septimo* est du Ve chez Réginon (c ac c ♮c c), du VIIIe chez D. Pothier. — A Trèves le thème 44, transposé au grave, s'identifie avec le thème 33.

[2] Dans les chants de communion la déviation en sens opposé prédomine. *Fidelis servus, Redime me, Mirabantur omnes*, commencent et finissent en protus (Ier, IIe) chez Réginon ; aujourd'hui ayant la finale du VIIe, elles sont en entier adjugées à ce mode.

VI. Certains changements de finale ne constituent pas de véritables transitions harmoniques. Il en est ainsi lorsque, en hypolydien ou en iastien, on échange la terminaison de la forme normale contre celle de la forme intense et réciproquement : c'est-à-dire quand on finit un V^e^ mode en IIe, un VIIe en IVe, ou vice-versa. La mélodie suivante se chante en VIIe mode dans tous les antiphonaires récents; elle est du IVe chez Réginon. Au lieu de la conclusion affirmative qu'elle prend aujourd'hui, elle avait jadis une cadence suspensive.

Mélodie ancienne :

a G a c c c c ce d cd f e d d ♮ de d c cdc c♮c |
I - pse prae - i - bit an - te il - lum in spi-ri-tu et vir - tu - te E - li - ae,

c c♮ a ♮c a G
pa - ra - re Do - mi - no

cc ac d ♮ ♮ ||
ple - bem per-fe-ctam.

Terminaison moderne :

cc ac ♮ G G ||
ple - bem per-fe-ctam.

De S. Joh. Bapt. in Evang.

Le changement opposé a eu lieu pour l'antienne *Gloriosus apparuisti*, issue du même nome (th. 27) ; d'un bout à l'autre en VIIe mode chez Réginon, elle se termine aujourd'hui en IVe. — D'autres spécimens de cette sorte de métaboles[1] se verront dans notre catalogue analytique.

§ 154. Quelques mélodies antiphoniques ont successivement subi les deux espèces d'altérations déjà décrites : *après s'être dénaturées d'abord, elles se sont ensuite égarées.* Examinons les principaux cas de cette espèce.

I. L'antienne *Gloriosi principes*, du IIIe mode chez Réginon, (th. 36), est du VIe dans tous nos antiphonaires. Voici comment s'est effectuée cette bizarre métamorphose. La cantilène du deuterus (IIIe) a commencé par dégénérer en protus (comme *Domine quinque talenta*, p. 193); à une époque postérieure elle a passé au tritus plagal (comme *Esto mihi Domine*, p. 200). En partant de la mélodie chantée de nos jours on peut donc sans difficulté remonter à la primitive forme modale.

[1] C'est là ce que les Anciens appelaient un changement de l'*éthos*, de l'effet moral du chant. Dans l'antienne *Ipse praeibit* la terminaison primitive, vague, convenait mieux que la cadence parfaite à un texte prophétique, à l'annonce d'événements à venir.

VIe mode :

Glo-ri - o - si prin-ci - pes ter-rae, quo-mo-do in vi-ta su - a di - le - xe - runt se,

i - ta et in mor - te non sunt se - pa - ra - ti.

Ier mode :

Glo-ri - o - si prin-ci - pes ter-rae, quo-mo-do in vi-ta su - a di - le - xe - runt se,

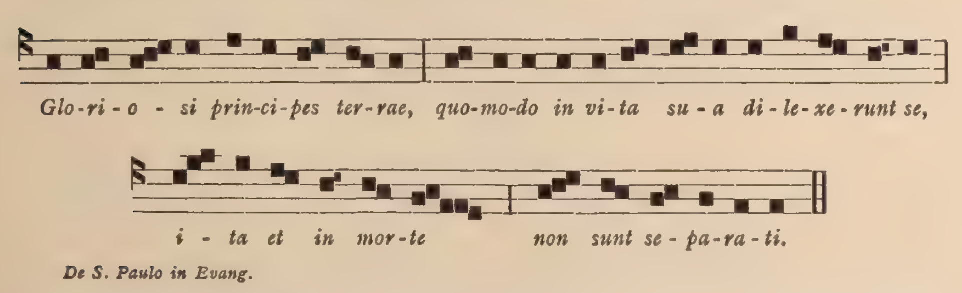
i - ta et in mor - te non sunt se - pa - ra - ti.

IIIe mode :

Glo-ri - o - si prin-ci - pes ter-rae, quo-mo-do in vi - ta su - a di - le - xe - runt se,

i - ta et in mor - te non sunt se - pa - ra - ti.

Parvenus à cette plus ancienne version, nous nous apercevons que ce n'est pas encore là tout à fait le chant originaire, puisque la voix s'arrête à chaque moment sur ut, sixte aiguë du son final. Nous en concluons que *la mélodie a commencé à s'altérer seulement après le déplacement de la dominante du IIIe mode* (p. 191). Celle-ci doit être replacée à sa véritable hauteur, pour nous rendre dans son intégrité la cantilène de Réginon.



De S. Paulo in Evang.

Il n'y a rien d'hypothétique dans la démonstration qui précède. Nous en donnerons la preuve par un autre chant du thème 36,

Hodie Christus natus est, dénaturé à une date plus ancienne, et dont les trois phases modales nous sont connues par des documents écrits. Ici la version intermédiaire, en Ier mode, subsiste et se chante jusqu'à ce jour. L'altération initiale est antérieure au déplacement de la dominante du IIIe mode.

IIIe mode (Réginon).

G a♮ ♮ ♮ac ♮ — a♮ GF E F G a♮ G GF ED — E FGF E E ||
Ho-di-e Chri-stus....... *Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,* *al-le - lu-ia.*

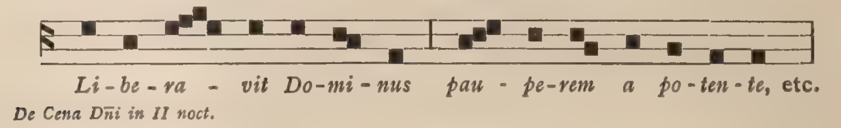
Ier mode (Guy d'Arezzo et la plupart des livres modernes).

F Ga a aG♭ a — Ga FE D E F Ga F FE DC — D EFE D D ||
Ho-di - e Chri-stus....... *Glo - ri - a in ex-cel - sis De - o,* *al-le - lu-ia.*

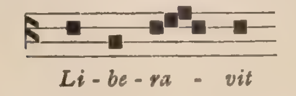
VIe mode (Lambillotte).

FGa a a aGa♭ a — FaGFE D DC D E FaG F FE DC — G GaG F F ||
Ho - di-e Chri-stus....... *Glo - ri-a in ex-cel - sis De - o,* *al-le - lu-ia.*[1]

II. On peut également considérer comme doublement altérée l'antienne *Liberavit*. Réginon la chantait régulièrement d'un bout à l'autre en VIIe mode.



La fausse quinte au début a fait subir au thème 24 sa dégénérescence habituelle (p. 198). Délaissant sa primitive échelle modale, la cantilène s'est engagée dans la voie du Ve mode.

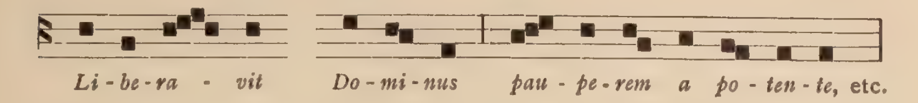


Mais après avoir franchi le pas difficile, se trouvant tout à coup devant plusieurs descentes abruptes de triton,



[1] Des exemples similaires ne manquent pas dans le Graduel. La communion *Dicit Dominus* est originairement du IIIe (Réginon : G♮ ♮ ♮c♮a ♮a aGa Ga); aujourd'hui elle se chante en VIe (D. Pothier : Fa a a♭aG aG GFG FG); pareillement *De fructu operum* (début primitif : G a♮ ♮, début actuel : F Ga a).

elle change sa direction, et se trouve aboutir à la finale du mode laissé primitivement de côté.



Cette combinaison bizarre, que l'examen comparatif des chants nous démontre avec une évidence absolue, s'est produite entre le XI[e] et le XIII[e] siècle[1].

§ 155. Expliquons maintenant ce que nous entendons par *cantilènes déraillées.* Ce sont des phrases musicales qui, dans une certaine portion de leur longueur, ont été accidentellement jetées hors de leur voie mélodique, qu'elles suivent à un degré de distance. Le spécimen principal de ce genre d'altération est le thème 29 avec ses deux variantes; il se rencontre à chaque pas dans l'antiphonaire et a charmé quarante générations de fidèles : Réginon n'a pas moins de 75 antiennes qui le reproduisent. Depuis plus de mille ans cette petite cantilène a exercé la sagacité des musicistes, qui ont successivement essayé, mais en vain, de la plier aux règles traditionnelles de la psalmodie romaine sans offusquer l'oreille. Elle a donc une histoire assez longue, dont nous allons rapidement décrire les diverses phases à partir de nos premiers documents écrits.

I (850). Chez Aurélien les antiennes appartenant à notre thème nomique — *Ante torum*, *Gaude Maria*, *Fidelia*, — sont englobées dans le VII[e] mode, (5[e], 6[e] et 8[e] divisions), dont elles avaient apparemment gardé la modulation psalmodique depuis les temps antérieurs à l'établissement de l'*Octoechos*[2]. C'est ce que nous appellerons l'*état originaire* de ce groupe de chants; exemple *Ex Aegypto* (p. 120).

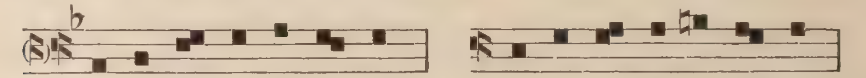
[1] Guy range l'antienne *Liberavit* parmi celles qui ont d pour note initiale (p. 104); il avait donc en vue la forme correcte. L'*Intonarium* donne le début altéré (p. 142), comme de nos jours la plupart des antiphonaires (Pustet, Solesmes, Lambillotte). Plantin garde le V[e] mode (avec si♭) jusqu'à la fin. Chose étonnante, Trèves et Lyon ont encore d'un bout à l'autre la primitive version modale.

[2] Dans sa forme principale, cette psalmodie se termine précisément en iastien intense (pp. 117-118). Au reste, d'autres antiennes du IV[e] mode, non hybrides (*Vigilate*, *Nisi diligenter*), ont encore chez Réginon la cantilène psalmodique du VII[e] mode.

II (900). Réginon n'indique la psalmodie du VIIe ton que pour le texte précité. De son temps, toutes les autres antiennes du thème 29 avaient été annexées au deuterus plagal, dont elles formaient trois divisions (2e, 3e, 4e). Nous devons donc les supposer chantées alors avec l'intonation ordinaire du IVe mode (p. 116) : c'est le *deuxième état* de notre cantilène antiphonique.



Déjà l'on aperçoit ici la cause prochaine du déraillement : *la fausse analogie des deux mélodies juxtaposées*[2] (p. 190).



Ce fut naturellement la psalmodie qui l'emporta. A la fin du cantique ou du psaume, le chœur, plein de la formule mélodique qu'il venait de répéter à satiété, dut être facilement entraîné, en reprenant l'antienne, à l'attaquer un ton trop haut.



[1] A notre grande surprise nous avons rencontré dans l'antiphonaire de Lambillotte une antienne du thème 29 notée sous cette primitive forme mélodique d'un bout à l'autre : *Gratia Dei in me vacua non fuit* (p. 365).

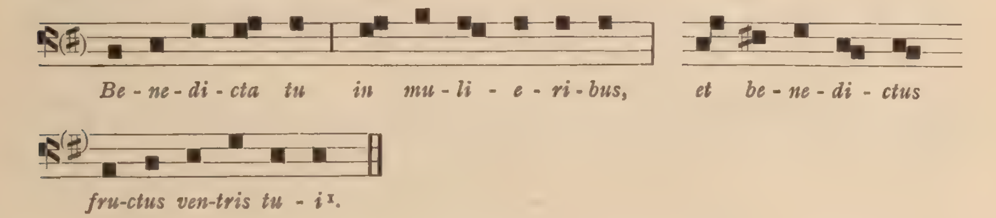
[2] Aujourd'hui que la psalmodie du IVe ton commence un peu différemment (a Ga a), l'analogie n'est plus aussi frappante. Mais au Xe siècle le dessin initial (E G a) se chantait même pour les psaumes du *cursus* ordinaire. Voir la *Commemoratio*, p. 217 :

E G Ga a a G a ♮ a a G a a aG FE ||
Tu man-da - sti man-da - ta tu - a cu - sto - di - ri ni - mis.

Mais à continuer de la sorte, on aboutissait forcément à un fa♯ :



et tout le chœur se serait ainsi trouvé hors de ton. Il fallut donc trouver le moyen de remettre la mélodie d'aplomb et de retomber en finissant sur E. On y parvint, tant bien que mal, en redescendant d'un degré, tout en gardant l'échelle diésée, pour chanter le second membre.



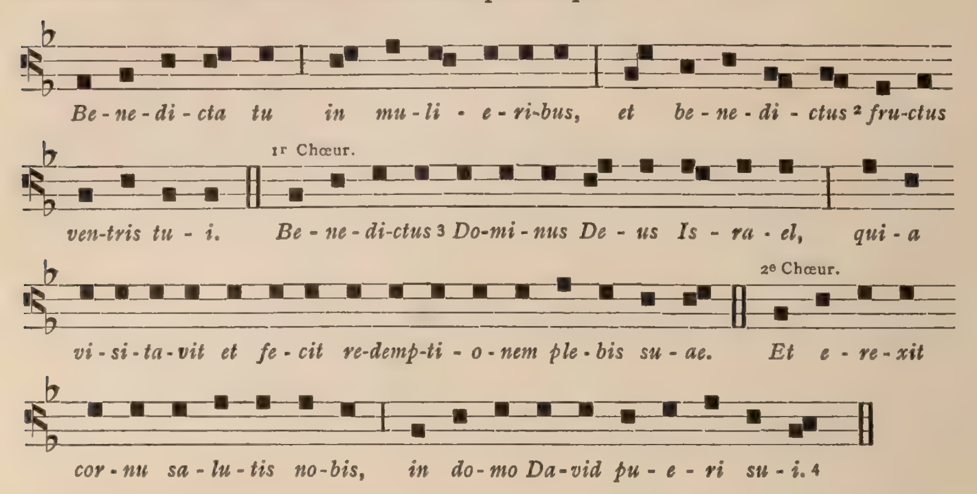
Cependant après s'être dénaturé ainsi, influencé par l'intonation psalmodique du IVe ton, notre thème ne s'harmonisait pas mieux avec elle. Auparavant l'antienne avait un bémol de plus que le psaume, maintenant elle se trouvait avoir un dièse de plus. En outre, sa dernière moitié avait passé à l'échelle du protus (si la sol fa♯ mi = la sol fa♮ mi ré).

III (940). Aussi la mélodie déraillée fut-elle, moins d'un demi-siècle après Réginon, détachée du IVe mode et adjointe au premier double mode ecclésiastique, dont la forme authente possédait déjà quelques antiennes issues du même nome[2] (th. 31). Toutefois les deux groupes de chants restèrent distincts. Le thème récemment transformé, qui s'étendait plus vers le grave, fut assigné au plagal du protus (IIe mode). On lui donna une psalmodie spéciale, à double formule mélodique, « en sorte, » dit la *Commemoratio*, « que le premier chœur chante un verset à sa

[1] En 1875, tenant cette forme de la mélodie pour antique, je la croyais dérivée du vieux *mode locrien* (*Mus. de l'ant.*, t. I, p. 158), encore mentionné à l'époque romaine.

[2] Réginon (ap. Gerb., *Script.*, t. I, p. 231) connaît deux classes d'antiennes hybrides commençant en VIIe mode, les unes finissant en Ier (*Ante me*, *Ex quo facta est*), les autres en IVe (*Ex Aegypto*, *Ad te Domine*, etc.). Cette dernière classe n'exista plus après l'altération du thème 29.

« manière, et que le second chœur répond d'une autre façon[1]. » Voici la traduction de l'exemple noté dans le vieux traité, le *troisième état* de notre thème antiphonique.



IV (1025). Bien qu'il continuât à se chanter en IIe mode, notre thème antiphonique n'avait pas encore de place nettement déterminée dans la théorie ecclésiastique. On le rattachait par tradition, tantôt au IVe mode, tantôt au VIIe[5]. Guy d'Arezzo voulut fixer la cantilène errante et la rendre à son harmonie

[1] « Ad plerosque de supradictis tonis aliae psalmorum modulationes aptantur, utpote « ad antiphonas istas : *Benedicta tu in mulieribus*, *Ex Aegypto vocavi filium meum* et « reliquas his similes, quae secundo deputandae sunt tono, quae per duos diversos « modos alternatim valent inter choros cantari, ut suo modo unus chorus suum versum « pronuntiet et alter alio modo respondeat. » Gerb. *Script.*, t. I, p. 217.

[2] Gerbert : $\overline{\text{DG}}$ F E $\overline{\text{DC}}$ $\overline{\text{DC}}$
et be - ne - di - ctus.

[3] Id. : G F G G
Be - ne - di - ctus.

[4] Au fond la psalmodie est celle du IVe mode, transposée un ton plus bas et légèrement modifiée à la fin.

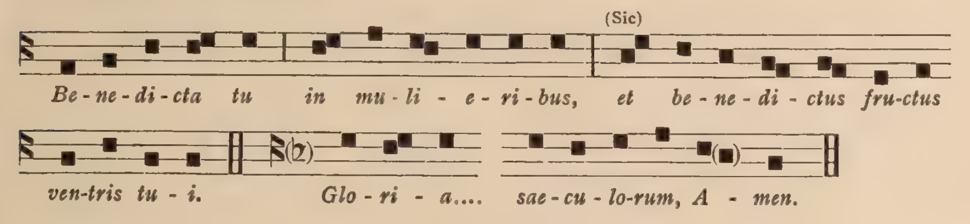
[5] « Multae antiphonae quarti modi... a multis pronuntiantur in voce prima (D). « Quae vox, quamvis deponatur duobus tonis (D — C, C — B) ad similitudinem quarti « modi (E — D, D — C), tamen propter elevationem videtur esse secundi modi, quia « supradictae antiphonae habent tonum et semitonium in elevatione (D — E, E — F)... « Unde a quibusdam inter symphonias primae vocis annumeratae sunt. Sed si modorum « omnium qualitas intueatur et placet istas symphonias sub eadem regula constringi, « magis pertinent ad tetrardum authentum quam plagae deuteri vel proti. Certissime « enim constat quod deuterum semitonio (E — F) et non tono (E — F♯) elevatur. » Guy, *De mod. form.*, pp. 89-90.

primitive. Il lui donna en conséquence la terminaison régulière du tétrard authente (VIIe), et régla la psalmodie en la forme suivante[1], *quatrième état* de l'antienne.



Il est à remarquer que Guy se contenta de changer les deux ou trois derniers sons de la mélodie altérée, sans essayer de remonter à la version primitive[4].

V (1250). La correction proposée par le grand réformateur musical n'avait pas prévalu dans l'usage[5]. La plupart des églises et des communautés monastiques s'en tenaient *à la version du protus* (3e état), *mais accolée à la psalmodie ordinaire du IVe mode.* Pour ne pas avoir à écrire le ♮, signe à peu près inconnu au moyen âge, on transposa le IVe mode à la quarte aiguë. C'est en ce *cinquième état* que notre antiphonaire du XIIIe siècle présente le thème en question.



[1] « Nunc autem sic eorum finis dicendus est. » *Ibid.*, p. 105.

[2] Coussemaker : F G a ♮
in - ter - ce - de.

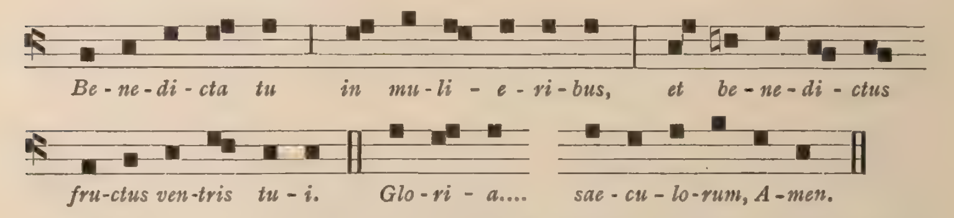
[3] Id. : d d e a
sae - cu - lo - rum.

[4] Cependant elle devait exister quelque part en notation diastématique, puisque nous la retrouvons encore, par exception, dans les livres de nos jours. Voir p. 206, note 1.

[5] Je la rencontre dans le Diurnal bénédictin du XVe siècle, mais incontestablement améliorée :

ad ♮ c aG aG F a ca ♮a G G ||
.... *et be - ne - di - ctus fru-ctus ven - tris tu - i.*

VI. Nous n'en sommes pas encore à la dernière étape du voyage de la malchanceuse cantilène autour de l'échelle musicale. Quand, après la revision ordonnée par le concile de Trente (1545-1563), l'antiphonaire romain reçut sa forme actuelle, que la typographie se chargea de répandre ensuite par le monde catholique, les correcteurs du chant, préoccupés avant tout de règle et d'uniformité, écrivirent le chant déraillé et sa psalmodie au diapason ordinaire du IVe mode, sans mettre devant fa le dièse nécessaire à l'exactitude de la transposition. Voilà le *sixième état* de notre mélodie, la version qui se lit depuis trois siècles dans les recueils liturgiques du rite romain (Plantin, Lambillotte, Pustet, etc.).



Malgré cette longue propagande à l'aide du signe écrit, le fa♮ n'a pas réussi à triompher des résistances du sentiment musical, inconsciemment influencé par le fa♯ latent du début mélodique. Aussi le fa♯ a-t-il gardé beaucoup de fidèles jusqu'à notre époque[1], et en première ligne les interprètes les plus accrédités du chant liturgique, les Bénédictins de Solesmes, qui se contentent de dissimuler discrètement le signe hétérodoxe par la transposition usitée au moyen âge[2].

L'histoire des variations de l'antique mélodie reste donc sans dénouement. On n'a pas réussi à élaborer une version acceptée de tous, ni à marier régulièrement l'antienne avec un des chants

[1] Hermesdorff, dans l'*Antiphonaire de Trèves* de 1862, écrit résolument fa♯ dans tout ce groupe d'antiennes. Au congrès de Malines, en 1863, l'abbé de Voght, a préconisé le fa♯ par un argument de l'ordre théologique : « Le diable est dans toute cette famille de « neumes », dit-il, en parlant de notre antienne et de sa psalmodie; « et il n'y a d'autre « remède ni d'autre moyen de les exorciser que de faire un bon signe de croix sur toute « la maison, je veux dire de mettre fa dièse à la clef. Devant ce fa♯ — mon vieux maître « flamand disait *fa croisé, fa kruis*, — aussitôt le diable s'enfuit, et tout rentre dans « l'harmonie et dans l'ordre. » *De la musique religieuse*, Paris, Lethielleux, 1866, p. 20.

[2] Ils n'écrivent fa♮ (= si♭) qu'à la cadence finale, lorsqu'elle est paraphrasée : C(D)E(F)G(F)E, dans la transposition : F(G)a(♭)c(♭)a.

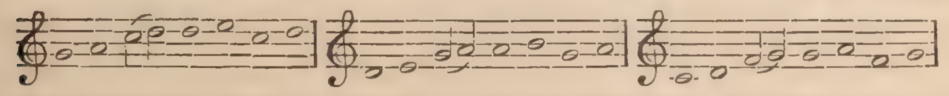
psalmodiques usités. Le remède logique à cet état de choses serait de reprendre le thème primitif et de lui restituer la psalmodie du VIIe mode, la seule qui s'harmonise avec lui (p. 120, *Ex Aegypto*) : en un mot de chanter l'antienne comme au temps de Charlemagne. Mais à supposer une pareille réforme possible, est-elle désirable ? Il y a lieu d'en douter. Si la recherche historique a pour unique mission de faire connaître les monuments du passé tels qu'ils furent, la pratique traditionnelle n'est pas tenue de s'approprier docilement tous les résultats de cette investigation; elle doit respecter, dans une certaine mesure, l'œuvre du temps. Comme la mousse au pied des chênes séculaires, une végétation adventice s'est produite autour du tronc mélodique de certaines cantilènes liturgiques; aujourd'hui elle fait corps avec elles et constitue une partie de leur charme poétique, de leur saveur musicale[1]. Au reste le chant qui nous occupe a quelque chose de particulier : sous chacune de ses formes il reste mélodieux et prend un accent différent. La cause en est dans sa structure harmonique. Ainsi que le montrera notre catalogue, le nome fondamental du thème 29 s'adapte à plus d'un mode, et a donné naissance à d'autres mélodies-modèles aboutissant à des finales différentes[2]. C'est un nome *polytrope*, à multiple terminaison, le pendant chrétien du nome *polycéphale* (à plusieurs

[1] Il est incontestable, par exemple, que l'exhaussement de la dominante a donné au IIIe mode un élan extraordinaire, et que l'on commettrait une grave erreur esthétique en rétablissant à l'église l'état originaire de l'harmonie dorienne.

[2] Le motif G a cd d e c d se termine sur chacun des sons de la triade iastienne, G (th. 27), ♮ (th. 29), d (th. 28), ainsi que sur la fondamentale éolienne, a (th. 31). Remarquons en outre qu'il est *pentaphone*, partant *polytone :* il n'embrasse que les 5/7 de la série de quintes, génératrice de l'échelle diatonique complète (pp. 4-5). Conséquemment ses cinq sons (ut, sol, ré, la, mi) font partie de trois échelles tonales :

à un dièse,	ut — sol — ré — la — mi (— *si* — *fa*♯);
sans accident,	(*fa*) — ut — sol — ré — la — mi (— *si*);
à un bémol,	(*si*♭ — *fa*) — ut — sol — ré — la — mi.

Pour montrer les choses sous un autre aspect, disons que la mélodie G a cd d e c d peut s'écrire à trois hauteurs différentes sans amener aucun signe modificatif (♯, ♭ ou ♮).



Tout cela démontre surabondamment le caractère mobile du vieux nome gréco-romain.

débuts), si célèbre dans l'antiquité grecque. Dès lors à quoi bon décréter l'uniformité, là où les lois suprêmes de l'art des sons ont créé la variété ?

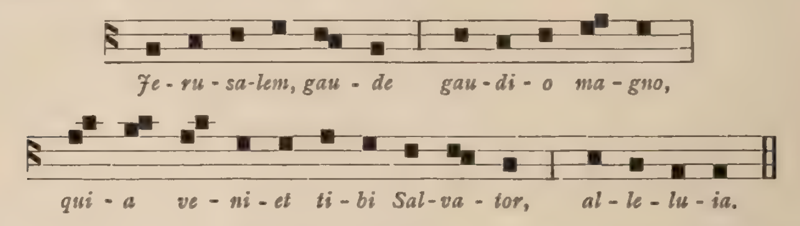
§ 156. En terminant cette revue des altérations mélodiques survenues depuis le Xe siècle, nous n'aurons pas à nous arrêter longtemps sur les *antiennes partiellement transposées à la quinte.* Elles sont très rares, et nous n'en présenterons ici qu'un seul exemple, attribué au VIIIe mode dans tous les antiphonaires actuels :

D E F G FE D F E F Ga G |
Je - ru - sa - lem, gau - de gau - di - o ma - gno,

ac ♮c ac G G a G F FE D F FG G G ||
qui - a ve - ni - et ti - bi Sal - va - tor, al - le - lui - a.

Dom. III Adv. ad Laud.

Au premier coup d'œil le début mélodique, insolite en VIIIe, se dénonce comme suspect ; en effet Réginon et Guy d'Arezzo assignent l'antienne à la forme aiguë du tétrard, au VIIe mode[1]. Le chant primitif est donc éolio-iastien, et semblable à *Venite benedicti* (p. 109).



Les changements de cette sorte ont eu pour but de procurer à l'organe vocal un parcours mélodique moins fatigant : ils entraînent naturellement une modification du dessin à l'endroit où le diapason primitif est repris.

SECTION III. — *Les altérations antérieures à Réginon.*

§ 157. Pour découvrir les changements mélodiques introduits dans l'antiphonaire depuis 900, nous avons dû comparer, antienne par antienne, le *tonarius* de Réginon, ou les autres documents à peu près contemporains, avec nos livres de chant

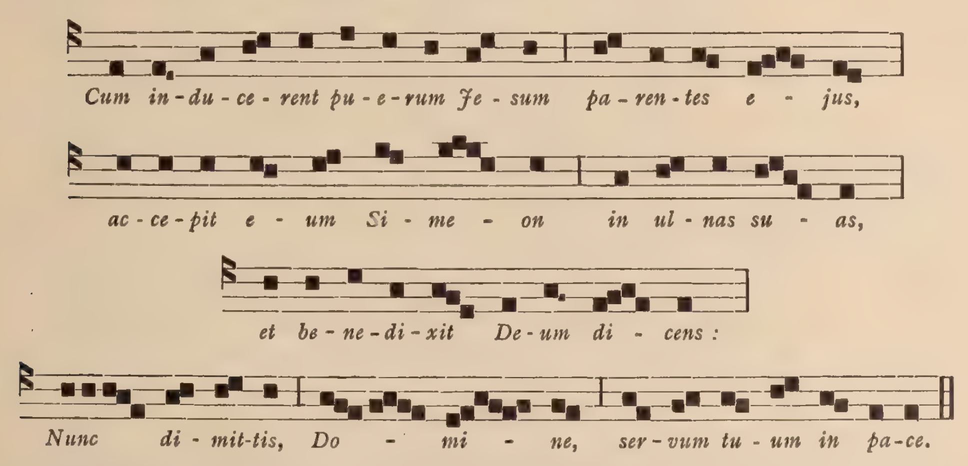
[1] L'*Intonarium* (p. 139) le met aussi une quinte plus haut, mais en VIIIe.

actuels. Pour arriver à la connaissance des altérations immédiatement antérieures à cette date, nous trouvons des indications explicites dans le document lui-même : d'abord un certain nombre de notes marginales se rapportant à des cantilènes qui à la susdite époque avaient été changées depuis peu ou étaient en train de changer[1]; ensuite quelques doubles mentions relatives à des antiennes dont la mélodie hésitait encore entre l'ancienne forme modale et la nouvelle.

§ 158. Nous allons voir reparaître ici des modifications identiques à celles que nous avons constatées précédemment, mais beaucoup moins nombreuses. Elles ont été provoquées par les mêmes causes, et s'appliquent en général aux mêmes thèmes. Il nous suffira donc d'énumérer les altérations d'après les catégories déterminées plus haut.

I. Mélodies dégénérées, sous l'influence d'une fausse analogie, de IIIe mode en Ier (pp. 193-195).

a) Thème 35 transformé en thème 6 (comme *Egredietur virga*, p. 194). Réginon signale deux spécimens de ce cas : *Cum audisset Job*, *Cum inducerent*[2]. Nous reconstituons ainsi la mélopée primitive de ce dernier chant, le plus beau :

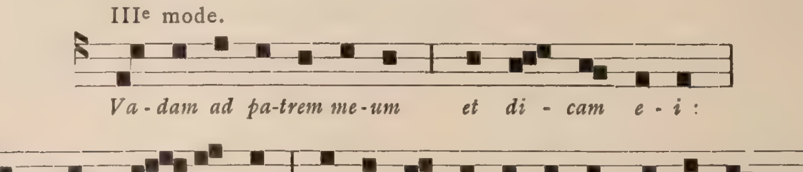


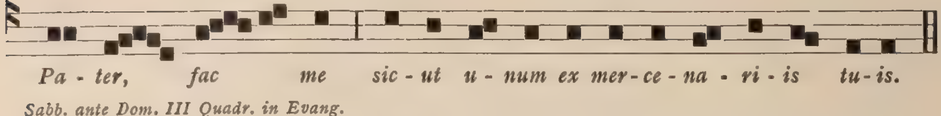
De Purif. S. Mariae in Evang. Aujourd'hui le bréviaire romain supprime dans le dernier membre le mot *Domine*, conservé par l'antiph. de Trèves, à qui nous empruntons le dessin mélismatique.

[1] Les annotations sont contemporaines du manuscrit. Nous ne tiendrons pas compte ici de celles qui ont rapport à des antiennes disparues ou qui nécessitent une discussion spéciale. Ces dernières seront examinées dans notre catalogue thématique.

[2] Chacune des deux antiennes porte l'annotation : I° *tono potest esse*.

b) Thème 38 se dénaturant en thème 3 (comme *Alliga*, p. 195). Trois exemples sont signalés : *Ille homo*, *Praedicans praeceptum Domini* et *Vadam ad patrem meum*[1]. Il suffira de noter ici la mélodie originaire de l'une des antiennes.





Sabb. ante Dom. III Quadr. in Evang.

II. Cantilènes détournées de leur terminaison primitive par l'effet d'une analogie réelle (pp. 199-202). Pour la plupart d'entre elles la conclusion altérée n'a pas réussi pleinement à supplanter l'ancienne, que les antiphonaires actuels exhibent souvent.

a) Thème du Ier mode s'égarant vers la fin en VIe (comme *Esto mihi*, p. 200). Un seul cas est relevé.

Chant primitif :

F G a $\overline{\text{GF}}$ $\overline{\text{Ga}}$ | F F $\overline{\text{EFG}}$ $\overline{\text{FE}}$ D D ||
E - ru - cta - vit cor | *me - um ver - bum bo - num.*

Fin détournée : | F $\overline{\text{DC}}$ F $\overline{\text{Ga}}$ F F ||
| *me - um ver - bum bo - num.*

(*Fer. III ad Noct.*)

b) Antienne du Ier mode aboutissant à la cadence finale du IVe (comme *Germinavit*, p. 201, IV).

Mélodie primitive (en usage aujourd'hui) :

F $\overline{\text{Ga}}$ a F G a $\overline{\text{GF}}$ $\overline{\text{GF}}$ D | D C D $\overline{\text{EF}}$ G $\overline{\text{FE}}$ D D ||
Do - mi - ne, sal - va nos, per - i - mus... | *fac De - us tran - quil - li - ta - tem.*

Fin détournée (IXe siècle) : | D C D $\overline{\text{EF}}$ G $\overline{\text{FE}}$ E E ||
| *fac De - us tran - quil - li - ta - tem.*

Dom. IV post Epiph. in Evang.

c) Thème du IIIe mode (36) terminé en VIIe ou VIIIe (comme *Adhaesit*, p. 200). A la fin du IXe siècle ce changement avait déjà affecté un assez grand nombre d'antiennes : *Sancti tui Domine*, *Ego veritatem dico*, *Semen cecidit*, *Qui odit animam suam*, *Nemo te*

[1] La même dégénérescence avait déjà envahi partiellement l'introït *Dicit Dominus sermones*. Gerb. *Script.*, t. I, p. 231.

condemnavit, *Pastor bonus*, *Et respicientes*[1]. La dernière servira d'exemple pour toutes.

Mélodie primitive en IIIe :

G G G♮ a Ga♮ ♮c♮ ♮c d e d c c♮ a♮ G a G |
Et re - spi - ci - en - tes vi - de-runt re - vo - lu - tum la - pi - dem;

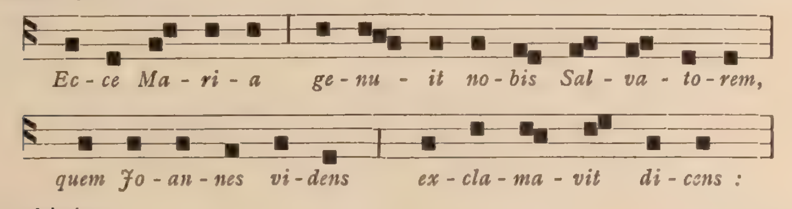
G ♮ Ga a a G | E F G GF E E ||
e - rat quip - pe ma-gnus | val - de, al - le - lu - ia.

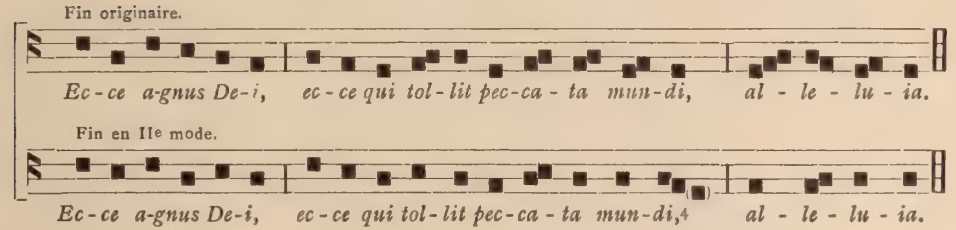
Fin détournée en VIIIe : | E F Ga a G G ||
val - de, al - le - lu - ia.[2]

Dom. Resurr. ad Laud.

d) Cantilène du Ve mode finissant en IIe, ou mélodie hypolydienne déplaçant sa terminaison de la fondamentale à la médiante. Le cas est analogue à celui du chant iastien *Ipse praeibit* (p. 202), mais la transition s'opère en sens inverse. Là c'est la conclusion exclamative (intense) qui a précédé; dans le présent exemple la cadence affirmative (normale) paraît être la plus ancienne. Les deux formes coëxistaient au temps de Réginon, et jusqu'à nos jours chacune d'elles a conservé des partisans[3].

Thème 42, du Ve.





De Oct. Nat. Dñi ad Laud.

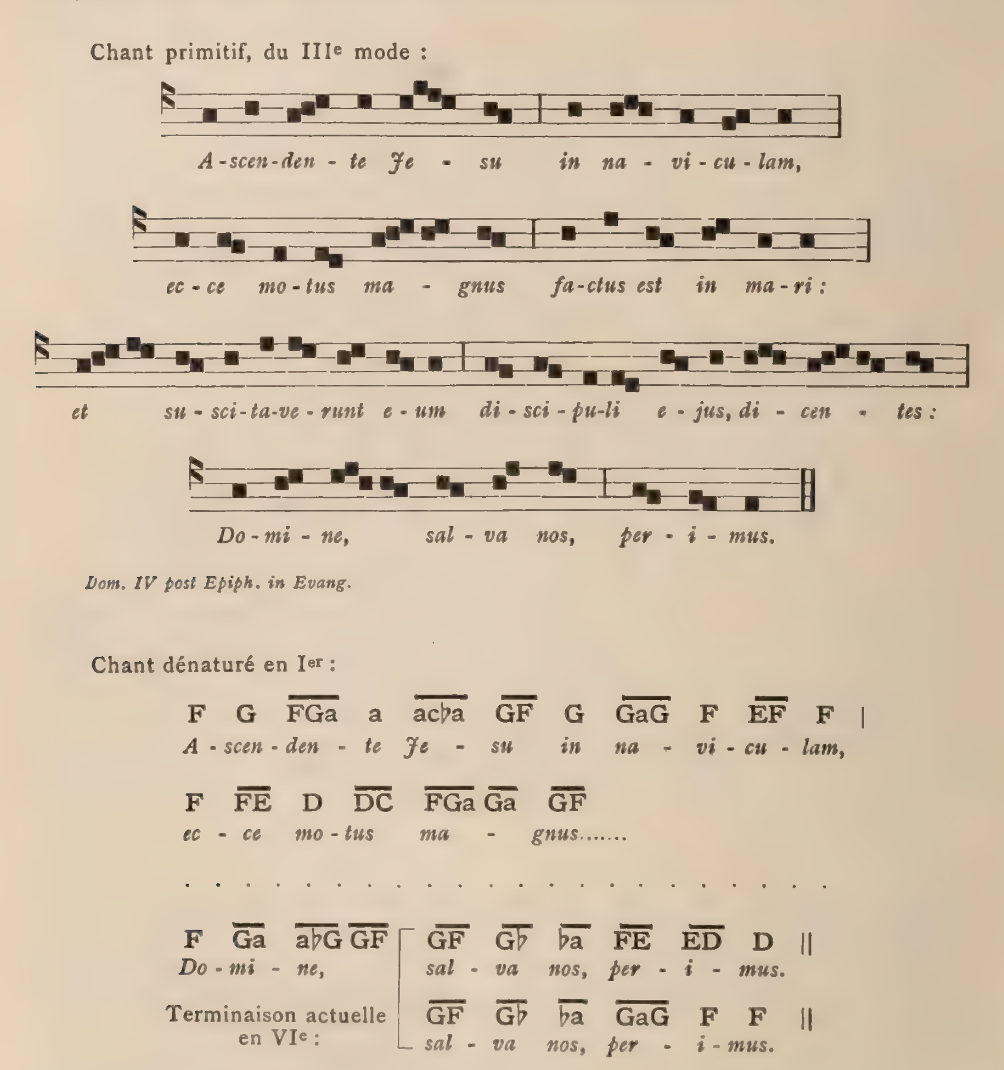
[1] Les quatre dernières ont repris leur terminaison primitive dans la plupart des livres de nos jours.

[2] Même changement dans l'introït *Victricem manum*. Gerb. *Script.*, t. I, p. 231.

[3] Plantin et Lambillotte ont la version en Ve, comme l'antiphonaire du XIIIe siècle; Pustet, Solesmes, Trèves, Lyon exhibent la mélodie en IIe mode, très déformée, mais laissant encore parfaitement entrevoir la cantilène primitive.

[4] Sur le déplacement des degrés au-dessous de la finale du IIe mode, voir la seconde partie, chap. V, sect. III.

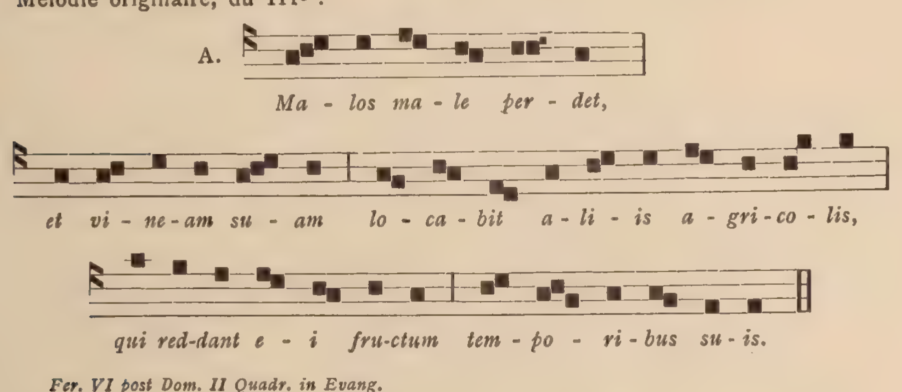
III. Mélodies dégénérées d'abord de IIIe mode en Ier, et détournées ensuite de Ier en VIe (comme *Gloriosi principes*, pp. 202-203). Parmi les morceaux conservés dans l'antiphonaire actuel, Réginon n'en désigne qu'un seul de cette espèce : *Ascendente* (ou *Abeunte*) *Jesu in naviculam* (th. 36). De son temps la mélodie originaire, à laquelle le IIIe mode donne une fin si expressive, — un gémissement découragé, — se maintenait encore à côté de la forme doublement altérée, avec sa terminaison incolore et banale[1]. Aujourd'hui cette dernière version seule subsiste.

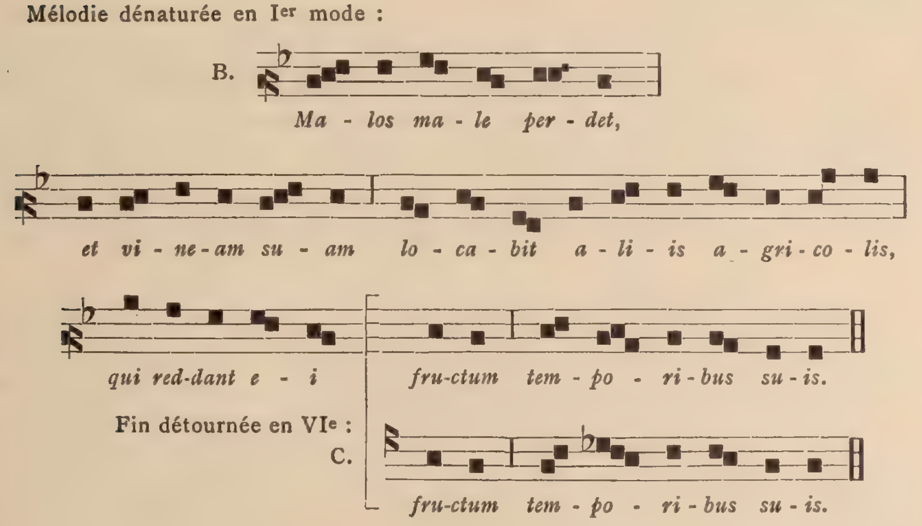


[1] L'antienne est mentionnée à la fois au IIIe ton et au VIe.

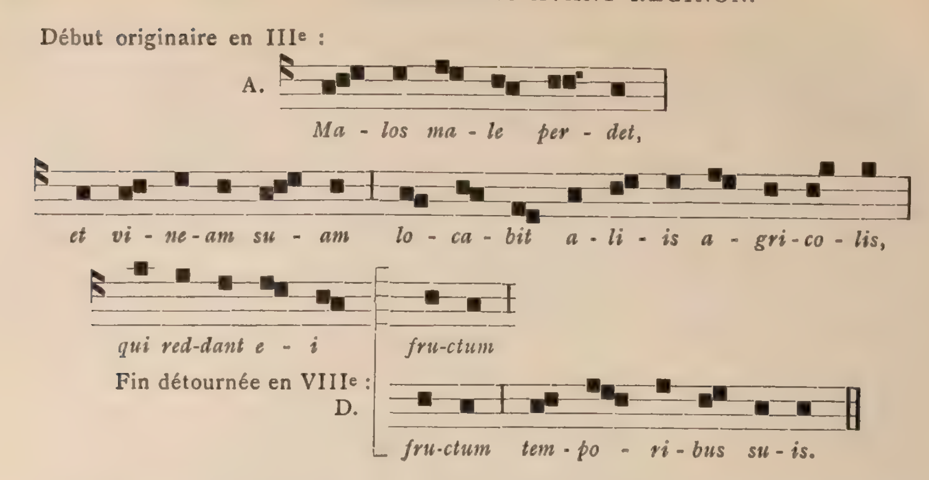
IV. Cinquante ans avant Réginon, le moine Aurélien de Réomé cite une autre antienne de même genre, dérivée également du thème 36, et présentant cette particularité curieuse, qu'elle a subi toutes les altérations dont est susceptible un chant du IIIe mode. En effet, la cantilène en question, *Malos male perdet*, a dévié en deux directions opposées. D'une part, après avoir dégénéré, comme la précédente, de IIIe mode en Ier, elle s'est détournée également de Ier en VIe.







D'un autre côté le chant primitif a passé directement, par un simple changement de la cadence finale, en VIIIe mode (comme *Et respicientes*, p. 215).



De ces quatre formes modales, trois se partageaient l'usage au IXe siècle. Réginon n'enregistre que le chant du IIIe mode (A); Aurélien mentionne les versions du VIe et du VIIIe (C et D)[1]; seule la mélodie du protus (B) ne se montre nulle part. Au bout de mille ans rien n'est changé : les trois mêmes versions se rencontrent dans nos antiphonaires, et aucune d'elles n'a réussi à évincer les deux autres[2]. Tant il est vrai que, même dans ses anomalies, le chant de l'Église catholique manifeste son caractère d'immutabilité.

§ 159. Sauf quelques rares cas discutables, réservés pour le catalogue analytique, nous avons fini de passer en revue les cantilènes que nos deux plus anciens documents signalent expressément comme modifiées. Il nous reste à mentionner les antiennes déjà altérées assez longtemps avant Réginon, et qui à

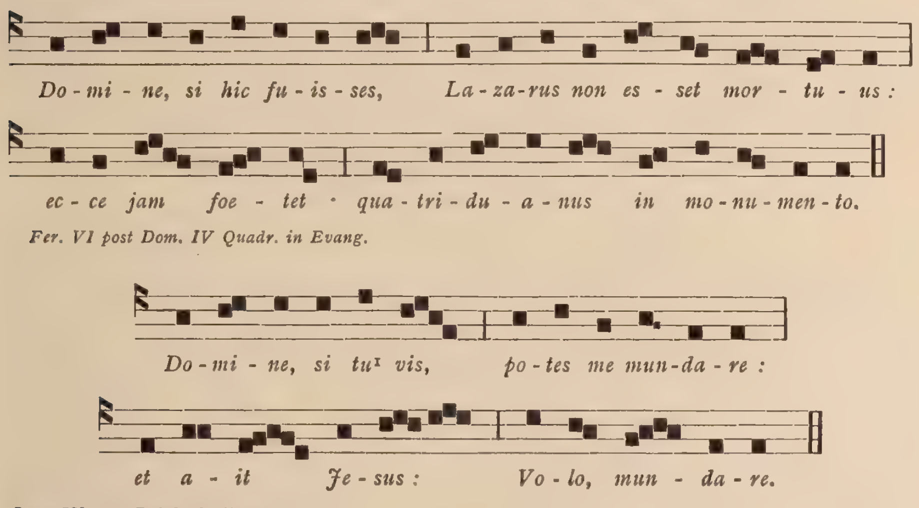
[1] « Antiphona quae initium habuerit authenti deuteri et finis ejus finierit de plagis « triti, non finietur de plagis triti sed de [plagis] tetrardi : quia in semet retinent « quamdam connexionem authent[us] deuter[us et] tetrardus in sui fine. Antiphona « hujusmodi haec est : *Malos male perdet.* » Gerb. *Script.*, t. I, p. 46. Ce que je traduis : « Toute antienne ayant son début en IIIe mode et se terminant en VIe, ne finira pas « réellement en VIe, mais en VIIIe. Car le IIIe mode et le tétrard ont entre eux une « certaine parenté, par rapport à leur conclusion. » (En effet la psalmodie du IIIe finit souvent sur la corde principale du tétrard, G.) On voit qu'Aurélien ne s'expliquait pas la coëxistence des versions C et D, et son texte m'a longtemps induit en erreur. La découverte des trois formes modales de l'antienne *Hodie Christus natus est* (ci-dessus, p. 204) m'a donné la clef de l'énigme.

[2] Pustet et Solesmes ont le IIIe mode, Plantin a le VIe, Trèves le VIIIe.

son époque n'étaient plus senties comme anormales. Pour les découvrir nous avons eu comme guide l'analyse comparative des mélodies, appuyée sur les observations déjà recueillies. En effet, ayant appris à connaître, à l'aide des changements constatés pendant la période documentée, les variations modales réellement possibles, leurs causes déterminantes, et les thèmes, fort peu nombreux, auxquels elles s'appliquent, nous avons pu, sans difficulté, distinguer les antiennes qui ont subi une modification quelconque et les rétablir, presque toujours à coup sûr, dans leur forme primitive.

Cette troisième exploration de notre source principale n'a ajouté qu'une petite quantité de mélodies altérées à notre liste. Ici nous laisserons de côté celles dont la restitution est en partie conjecturale.

I. Deux antiennes attribuées au protus, sans aucune observation, doivent être transportées au IIIe mode (thème 36). Leur mélodie dans ses inflexions les plus caractéristiques est manifestement identique à celle de *Domine quinque talenta* (p. 194).



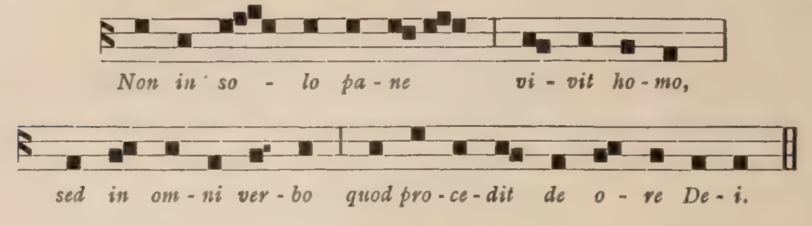
Fer. VI post Dom. IV Quadr. in Evang.

Dom. III post Epiph. in Evang.

II. Une des cantilènes que Réginon, d'accord avec les antiphonaires modernes, assigne au Ve mode, se révèle au premier aspect comme provenant d'un thème fréquemment dénaturé

[1] De même que le *Resp. greg.* Réginon a le pronom.

du VIIe (*Caro mea*, p. 198), et sa mélopée première se reconstruit d'elle-même.



Dom. I Quadr. in Evang.

III. La suivante antienne du psautier (*Sabb. ad Vesp.*), que tous les antiphonaires actuels font du VIe mode,

F G a F G FE D F G G F ||
Be - ne - di - ctus Do - mi - nus De - us me - us. Ps. 143.

est assignée par Réginon au IVe.

F G a F G FE D E FG E E ||
Be - ne - di - ctus Do - mi - nus De - us me - us.

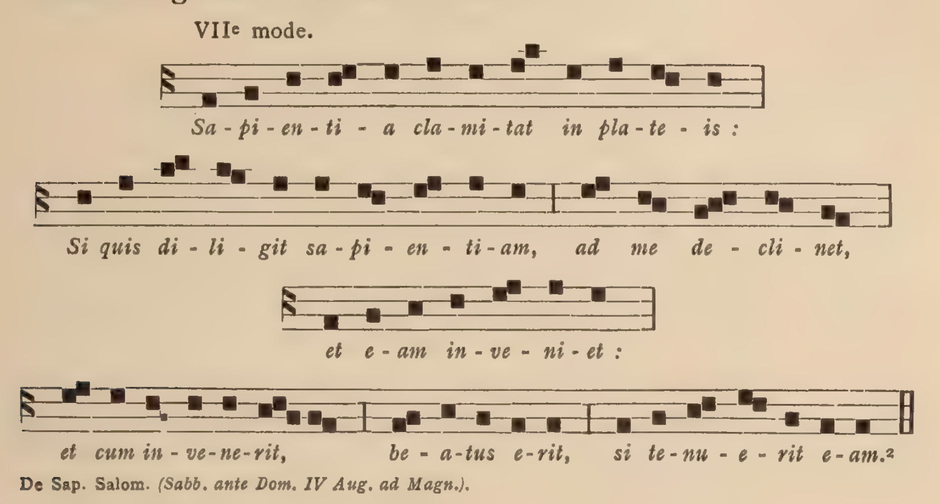
Or les deux formes sont indépendantes l'une de l'autre (un IVe mode s'égarant en VIe, ou vice-versa, est sans exemple); elles ne s'expliquent que par la préexistence d'un chant en protus (thème 1), source commune des deux précédents.

F G a F G FE G F E D D ||
Be - ne - di - ctus Do - mi - nus De - us me - us.

En effet nous avons vu plus haut le Ier mode tourner en IVe (pp. 201, 214) aussi bien qu'en VIe (pp. 200, 214).

IV. Enfin trois chants antiphoniques rangés parmi ceux du VIIIe mode (*Sapientia clamitat in plateis*, *Dum venerit Paraclitus*, *Dixit Dominus mulieri Chananaeae*) trahissent avec évidence un état postérieur, tant par leur début extraordinairement grave (une quinte ou une quarte au-dessous de la finale), que par leur thème nomique, inséparable de l'iastien normal et de ses variétés. Tous les trois ont été partiellement transposés à la quinte inférieure (comme *Jerusalem gaude*, p. 212). La première mélodie y a perdu toute son énergie expressive. En effet, l'énorme abaissement du diapason a eu pour résultat d'annuler l'intention pittoresque suggérée par le texte *Sapientia clamitat in plateis*, si frappante

lorsque le dessin est réintégré dans son parcours primitif, à l'extrême aigu de l'échelle commune[1].



De Sap. Salom. *(Sabb. ante Dom. IV Aug. ad Magn.).*

§ 160. Nous avons atteint le terme extrême de nos recherches sur l'histoire des cantilènes de l'office romain, ce qui nous reporte approximativement jusqu'à l'époque du pape Hadrien et de Charlemagne, vers la fin du VIIIe siècle, cent ans à peine après l'achèvement du répertoire antiphonique. Au delà, nous n'apercevons plus qu'une collection de mélodies exemptes de toute apparence d'altération.

Il nous est possible maintenant de donner une réponse suffisamment précise à la question posée au début de ce chapitre. Des 951 antiennes que nous avons recueillies chez Réginon et ses contemporains, 280 à peu près ont subi une altération quelconque[3], mais les quatre cinquièmes d'entre elles se laissent reconstituer d'un bout à l'autre avec une certitude complète, et presque toutes les autres sont réparables, au moins quant aux traits essentiels de leur dessin mélodique. *Une demi douzaine d'antiennes seulement sont restées pour moi tout à fait énigmatiques, quant à leur primitive forme musicale.* On est donc fondé à dire,

[1] L'antienne jumelle *Sapientia aedificavit sibi domum*, composée sur le même thème (27), mais moins étendue vers le haut, a continué à se chanter en VIIe mode jusqu'à nos jours.

[2] La reconstitution mélodique des deux autres antiennes présentant quelques parties conjecturales, nous la renvoyons à notre catalogue (th. 27).

[3] Elles sont marquées d'un astérisque dans notre catalogue thématique.

sans forcer la vérité, que nous possédons réellement, dans son ensemble, le recueil des mélodies antiphoniques formé entre 450 et 680.

Comment expliquer cette conservation étonnante à travers la période la plus obscure de l'histoire européenne ? Selon nous elle fut l'œuvre des moines. En retirant au clergé séculier le service des heures canoniques à la basilique de Saint-Pierre, pour le confier à une congrégation conventuelle dirigée par un chef unique, Léon le Grand assura de la manière la plus efficace la fidèle transmission des cantilènes de la liturgie occidentale. Abandonné aux influences du dehors, le chant latin se serait transformé de siècle en siècle, comme la musique mondaine, comme la mélopée de l'Église byzantine[1], et n'aurait pas tardé à devenir méconnaissable.

Sauf l'introduction plus ou moins fréquente du bémol dans l'octave hypolydienne[2], premier pas vers l'unification du mode majeur, les modulations antiphoniques, stéréotypées par l'exécution quotidienne et par un enseignement continuel, n'ont éprouvé sans doute aucun changement notable tant que l'autorité en cette matière est restée concentrée dans la corporation des chantres pontificaux. Les déviations auront commencé à se produire après la diffusion de l'Antiphonaire au nord des Alpes sous Pépin et Charlemagne, lorsque les centres d'instruction musicale se multiplièrent dans le royaume frank et que le prestige des maîtres de l'école romaine allait déclinant. Mais, à ce moment même, l'esprit monastique sauvegarda encore une fois la tradition et l'intégrité du chant ecclésiastique en créant une littérature didactique et en vulgarisant l'usage de la notation.

La pratique persistante, universelle, de cet art vénéré, et immuable par destination, pendant les longs siècles où l'art profane, en voie de transformation continue, cherchait laborieusement sa route vers un monde sonore insoupçonné de

[1] Plusieurs échelles de l'*Octoechos* de l'Église orientale actuelle sont incompatibles avec la théorie gréco-romaine, et se retrouvent, d'un autre côté, dans les mélodies slaves et arabo-persanes.

[2] Encore n'est il pas certain que cette métabole ait été inconnue aux Anciens. Voir le passage de Ptolémée, p. 54.

l'antiquité, c'est là un phénomène unique, ce semble, et qui a dû exercer une influence incalculable sur les destinées de la musique européenne. Là peut-être est la cause intime de son développement original, le secret de sa nouveauté, de sa puissance. L'œuvre prodigieuse de Bach, dont aujourd'hui on commence à deviner la grandeur, n'est-elle pas, pour ainsi dire, le confluent où viennent aboutir et se mêler les deux courants séculaires ?

§ 161. Il ne nous reste plus qu'à aborder la partie démonstrative de ce travail. Nous l'avons conçue comme un catalogue thématique des antiennes de l'office romain déjà employées au IX[e] siècle et conservées jusqu'à nos jours. Les mélodies y sont rapportées aux modes gréco-romains et aux thèmes nomiques dont elles dérivent; de plus elles sont rangées par époques, d'après le système exposé au précédent chapitre. Nous avons rétabli les mélodies dans la forme la plus ancienne à laquelle il nous a été possible d'atteindre[1], en nous aidant de toutes les sources, de tous les éléments critiques dont nous disposons[2].

[1] Les sons ou passages restitués d'une manière plus ou moins conjecturale sont entre crochets.

[2] Nos sources anciennes ont été citées fréquemment et décrites dans les pages précédentes. Voici l'indication précise des recueils modernes qui ont été utilisés pour notre travail :

1° *Antiphonarium et Psalterium juxta ordinem breviarii romani*, 3 vol. in-f°. Ratisbonne, New-York et Cincinnati, Pustet, 1881.

2° *Antiphonale romanum*, 1 vol. in-f°. Anvers, Plantin, 1773.

3° *Liber antiphonarius pro diurnis horis juxta ritum monasticum*, et les autres livres de chant (*Processionale*, etc.) publiés pendant ces dernières années à Solesmes.

4° *Antiphonarium romanum* (de Lambillotte). Paris, Adr. Leclère, 1857.

5° *Antiphonale juxta usum eccl. cathedr. Trevirensis*. Trèves, Grach, 1864.

6° *Paroissien romano-lyonnais*. Lyon, Pélagand fils, 1870.

SECONDE PARTIE

CATALOGUE THÉMATIQUE

DES ANTIENNES DE L'OFFICE ROMAIN

CONNUES

PAR LES DOCUMENTS MUSICAUX DU IXe ET DU Xe SIÈCLE

CHAPITRE I[er].

CANTILÈNES ÉOLIENNES.

§ 162. Identique avec l'échelle fondamentale de la musique des Anciens, le mode éolien ou hypodorien figure aussi comme premier (*protos* ou *archoos*) dans la théorie syro-hellénique. Il représente en quelque sorte dans le chant de l'Église chrétienne l'élément gréco-romain. Au cours des siècles l'octave éolienne est devenue la gamme mineure de la musique européenne. Pour s'accommoder à la polyphonie moderne, elle a dû recevoir un degré chromatique dans ses cadences finales, mais sa forme diatonique, primitive, est encore vivante dans le chant populaire de la plupart des nations de l'Occident.

§ 163. A considérer l'ensemble des textes liturgiques revêtus d'une mélodie éolienne, on ne peut douter que ce genre de cantilènes n'ait impressionné l'âme chrétienne à peu près comme il avait affecté autrefois le sentiment hellénique. Son domaine est l'expression des mouvements modérés du cœur humain. Dans le chant du culte catholique comme dans la lyrique grecque, l'harmonie éolienne appartient au trope *hésychastique*, au style calmant de la mélopée[1], noble, sérieux, décent, également éloigné de l'exaltation et de la langueur. *Primus modus gravis* est un dicton des musicistes ecclésiastiques, parallèle à l'épithète de Lasos d'Hermione, *Aeolius gravisonans*[2].

[1] « Aeolius animi tempestates tranquillat. » Cassiod. *Var.* II, 40 (ci-dessus p. 76).

[2] Αἰολὶς βαρύβρομος ἁρμονία, dans l'hymne à Déméter. Bergk, *Poet. lyr. gr.*, fr. 1. — « L'hypodorien (éolien) est grandiose et ferme. » Aristote, 48e problème musical. — « Le

§ 164. Déjà précédemment nous avons analysé la structure harmonique des chants de ce mode (pp. 49-50) et décrit l'étendue diverse de leur parcours normal (pp. 91-92); nous avons produit des exemples de leur plus grande extension dans les deux sens (p. 147, *Vidi Dominum;* p. 113, *Genuit puerpera*). Il nous reste à déterminer un seul point de leur facture musicale, important dans la mélopée des antiennes : les degrés de l'échelle modale aptes à fonctionner comme sons initiaux.

Ils coïncident en général avec les points d'arrêt du dessin mélodique. Le protus en compte cinq. Tout d'abord les sons de la triade modale :

le degré terminatif, **D** (thèmes 3, 6, 7, 10, 11, var. du th. 8);

la médiante, **F** (thème 1, 8, var. de 2);

la dominante, **a** (thème 2).

Ensuite l'appoggiature inférieure de la fondamentale, **C** (thèmes 4, 9, var. de 10);

enfin le 4e degré ascendant, **G**, employé uniquement avant **C**, en guise d'anacrouse préparatoire (th. 5).

§ 165. A l'origine le son initial de l'antienne réglait sans doute strictement la terminaison de la psalmodie (on sait que l'antienne se reprend à la fin du psaume); mais dès les débuts de la littérature du chant ecclésiastique, nous trouvons la doctrine à cet égard inextricablement brouillée[1]. Les plus anciens musicistes ne s'entendent déjà plus sur le nombre des divisions de chaque mode[2].

« premier mode présente une gravité mâle et pompeuse; il est modeste, gai, exact, « sévère, magnifique, sublime, n'a rien de trop libre, ni de trop mou et est propre à « toutes sortes d'affections. » Poisson, *Traité du chant grégorien*, p. 152.

[1] Selon Aurélien (p. 53) les subdivisions modales sont d'origine hellénique, tout comme l'*Octoechos* lui-même : « Hactenus a nominibus et vocabulis incipientes tonorum, ... « ipsorum vocabula ac proprietates cum subjectis diffinitionibus ..... perstrinximus. Nunc « autem apologias ante oculos ponimus spectatoris, petentes, quatenus siquid reprehen- « sibile hac in commentatiuncula repererit, emendare festinet : sin autem displicet, aut « naevum erroris arbitrarit, sciat *a Graecorum derivari fonte*, una cum musica licentia, « *omnes varietates ibi contextas*. » Les chants antiphoniques de la messe, introïts et communions, avaient une classification analogue. Il en était de même pour les offertoires et les répons nocturnes, mais non pas pour les graduels et les alléluias (Aur. Reom., p. 54, 2e col. *in fine*); ceux-ci, les plus récents des chants ornés, n'ont pris vraisemblablement leur dernière forme musicale qu'après l'établissement de la doctrine des huit tons à Rome.

[2] Dans le Ier mode Aurélien compte tantôt quatre différences (p. 44), tantôt cinq (p. 53). Réginon distingue une classe principale, plus quatre divisions. L'auteur de

Nous nous en tiendrons ici aux formules finales de la *Commemoratio*, qui ont l'avantage d'être exprimées par une notation non sujette à équivoque.

I. Cadence parfaite sur le son final du mode (D); réservée pour des antiennes s'associant aux cantiques de l'Évangile.

F G a a $\overline{a\flat}$ a $\overline{\text{aG}}$ a | a a a $\overline{\text{GF}}$ G $\overline{\text{GFED}}$ ||
Glo - ri - a.... et nunc et sem - per.... sae - cu - lo - rum, A - men.[1]

Exemple : *Euge serve bone* (ci-dessus, p. 114).

II. Terminaison incomplète sur G : la plus usitée. Elle s'emploie pour la plupart des antiennes jointes à des psaumes, et commençant par des sons autres que F ou a.

F G a a a a $\overline{a\flat}$ a G G F | G a a a a G F $\overline{\text{Ga}}$ G G ||
Be - a - ti immacu - la - ti in vi - a : qui ambulant in le - ge Do - mi-ni.[2]

a a G F $\overline{\text{Ga}}$ G ||
sae-cu - lo-rum, A - men.[3]

Exemple : *Ecce nomen Domini*, th. 6.

III. Terminaison suspensive, sur a. Elle correspond aux antiennes dont le son initial est a ou F.

a a a $\overline{\text{GF}}$ G a ||
sae - cu - lo - rum, A - men.[4]

Exemple : *Apertis thesauris suis*, var. du th. 2.

IV. Terminaison incomplète prolongée. Les antiennes débutent par F G a.

a a a $\overline{\text{GF}}$ G $\overline{\text{GaG}}$ ||
sae - cu - lo - rum, A - men.[5]

Exemple : *Sol et luna*, th. 1.

la *Commemoratio* note quatre terminaisons psalmodiques. Quant à Guy d'Arezzo, il n'énumère pas moins de *dix* classes d'antiennes et autant de variantes pour la terminaison du psaume. La confusion s'est produite naturellement par le conflit des théories néo-helléniques avec la pratique traditionnelle des chantres romains, déjà profondément enracinée lors de l'introduction de l'*Octoechos* à la fin du VIIe siècle.

[1] *Comm.*, pp. 214 et 219. Deuxième différence d'Aurélien (*Fulgebunt justi*, p. 44); première division de Réginon; VIe, VIIe et VIIIe classes de Guy d'Arezzo.

[2] *Comm.*, p. 216.

[3] *Ibid.*, p. 218. Première différence d'Aurélien (*Tradent enim vos*); classe principale de Réginon; Ire de Guy.

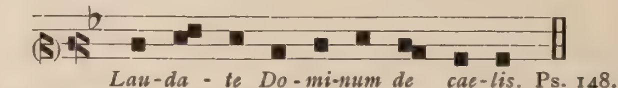
[4] *Comm.*, p. 219. Quatrième différence d'Aurélien (*Mihi vivere Christus est*); troisième et quatrième divisions de Réginon; Ve, IXe et Xe classes de Guy.

[5] *Comm.*, p. 219. Probablement la troisième différence d'Aurélien (*Misso Herodes*) et la troisième division de Réginon; c'est la IVe classe de Guy.

§ 166. Le catalogue de Réginon nous a fourni 257 antiennes du mode éolien, issues de 11 thèmes nomiques. Quelques chants appartenant aux quatre derniers thèmes ont été annexés, déjà anciennement, au plagal du protus (p. 113), le plus souvent d'une manière arbitraire, et variable selon les antiphonaires.

Thème 1, primitif, *Laudate Dominum* (**F G a G E F D**), formant chez Réginon la deuxième division du Ier mode. L'intonation psalmodique du protus authente est issue de ce nome. Sa fausse analogie avec le thème 36 lui a fait gagner, à partir d'une époque assez reculée, un certain nombre d'antiennes du IIIe mode[1]. En compensation il a perdu trois de ses antiennes propres, par suite de son analogie réelle avec des chants du VIe mode ou du IVe.

R. T.[2] Antiennes de la 1re époque :



p. 17 *Lau-da - te Do-mi-num de cae-lis.* Ps. 148.

(Fer. II ad Laud.) Septuag. ibid. Notée dans l'*Enchir.*, p. 157. Solesmes et Trèves ont le thème 2.

F $\overline{\text{Ga}}$ a a a $\overline{\text{Ga}}$ G E F G $\overline{\text{FE}}$ D D ||

p. 17 *In - cli - na - vit Do - mi - nus au - rem* su - am mi - hi. Ps. 114.

(Fer. II ad Vesp.).

" F $\overline{\text{GaG}}$ G G G $\overline{\text{EFG}}$ G $\overline{\text{FE}}$ F $\overline{\text{ED}}$ " ||

p. 17 (n) *Do - mi - nus de - fen - sor vi - tae me - ae.*[3] Ps. 26.

(Fer. II ad Noct.)

F $\overline{\text{GaG}}$ a $\overline{\text{aG}}$[4] a G F $\overline{\text{EF}}$ G $\overline{\text{FE}}$ D D ||

p. 15 *Fa - ctus est ad - ju - tor me - us,* De - us me - us. Ps. 62.

Dom. II Quadr. ad Laud.

[1] *Domine, quinque talenta* (p. 194), *Domine, si hic fuisses* et *Domine, si tu vis* (p. 219), *Hodie Christus natus est* (p. 204), *Pulchra es et decora* (ci-après, th. 36). — Le thème 36 se distingue du thème 1, en ce que *le* 6e *degré de l'octave modale ascendante y est essentiel*, tandis qu'il est ici simplement adventice et transitoire.

[2] Nous indiquons la pagination du *Tonarius* d'après les fac-simile de Coussemaker, dont la transcription, en regard, est souvent défectueuse. — La partie des antiennes transmise par les documents musicaux du IXe et du Xe siècle est imprimée en italique. — Les antiennes longues sont indiquées par l'abréviation *l*.

[3] La partie du dessin mélodique notée en neumes dans le ms. de Bruxelles est comprise entre des indices (" ").

[4] Le point sous la note indique un son *liquescent*, sur lequel la voix glisse rapidement. Voir D. Pothier, *Les mélodies grégoriennes*, p. 47 et *passim*. Dans la notation sur la portée nous écrivons une petite note.

Thème 1. — R. T.

F G a G F G F F EF G FE D D D ||
Ad - ju - to - ri - um no-strum in no - mi - ne Do - mi - ni. Ps. 123. — p. 17
(Fer. III ad Vesp.)

F G a G FG F F FG E FE D D ||
Fun - da - men - ta e - jus in mon - ti - bus san - ctis. Ps. 86. — p. 17
Fer. VI ad Noct.) Égarée en VIe chez Pustet.

* F G a GF G F F F E F G FE D D ||
E - sto mi - hi Do - mi - ne in De - um pro - te - cto-rem. Ps. 70. — p. 17
(Fer. V ad Noct.) Aujourd'hui du VIe (voir p. 200).

* F G a GF Ga F F [EFG FE] D D ||
E - ru - cta - vit cor me - um ver - bum bo - num. Ps. 44. — p. 17
(Fer. III ad Noct.) Dès le IXe siècle égarée en VIe (p. 214).

* "F G a F G FE [G" F E] D D ||
Be - ne - di - ctus Do - mi - nus De - us me - us[1]. Ps. 143. — p. 25(n)
(Sabb. ad Vesp.) Déjà détournée chez R. en IVe, elle est aujourd'hui du VIe (p. 220).

F Ga a GaG EF G FE DEF FC |
Sol et lu - na lau - da - te De - um etc. Ps. 148. — p. 15
Dom. III Quadr. ad Laud.

De la 2e époque :

"F Ga a" a G a G EF G FE DED CD D |
Di - ci - te : Pu - sil - la - ni - mes con - for - ta - mi - ni : etc. — p. 15(n)
Fer. VI post Dom. II Adv. in Evang.

F Ga a a G a E F G FE D C D |
De Si - on ve - ni - et Do - mi - nus o - mni - po - tens, etc. — p. 15
Fer. V ante Vig. Nat. Dñi ad Laud.

F Ga a a G a G E F G FE D |
De Si - on ve - ni - et, qui re - gna - tu - rus est etc. — p. 15
Ibid. Le début diffère chez Plantin et Pustet.

F Ga a a G EF G FE D D |
Do - mi - ne, bo - num est nos hic es - se : etc. — p. 15
Sabb. ante Dom. II Quadr. in Evang.

F Ga a a G a GaG E F G E Ga FE D D |
Do - mi - ne, non sum di - gnus ut in - tres sub te - ctum me - um : etc. — p. 15
Fer. III post Quinquag. in Evang.

[1] Autres antiennes du psautier hebdomadaire : *Tu solus altissimus*, ps. 82 (*Fer. VI ad Noct.*); *In matutinis meditabor*, ps. 62 (*Fer. V ad Laud.*); *Dominus judicabit fines terrae*, de Cant. Annae (*Fer. IV ad Laud.*).

R. T. Thème I.

F Ga a a G a GaG E F G E Ga F F F FE C |
p. 15 *Do - mi - ne, pu - er me - us* ja - cet pa - ra - ly - ti - cus in do - mo, etc

Ibid.

F GaG a G E F G FE D D |
p. 17 *La - za - rus a - mi - cus no - ster dor - mit :* etc.

Fer. VI post Dom. IV Quadr. in Evang.

" F FG a♭ a aF " G FE DFDC FGa FE GF D D |
p. 11(n) *Mi - hi vi - ve - re Chri-stus est* et mo - ri lu-crum, etc.

De S. Paulo in I noct. Cf. Aur. Reom. p. 44.

F GaG a GF G F FGF DC DEFE DE ED |
p. 15 *Ve - nit lu - men tu - um,* Je - ru - sa - lem, etc.

De Vig. Epiph. Dñi ad Vesp. in Evang.

F Ga a F G a GF GF D |
p. 15 *Do - mi - ne, sal - va nos, per - i - mus :* etc. p. 214.

De la 3e époque :

F Ga a a a♭ a GF Ga G F F |
p. 15 *Mel et lac ex e - jus* o - re su - sce - pi, etc.

(De S. Agn. in off. noct.) Plantin a une mélodie toute différente du VIIe mode (th. 19).

F FG GF F DEF EC F G a G F G FE D |
p. 5 *Chri - sti vir - go nec ter - ro - re* con - ci - ta - tur,

G FE C EG E FE D D D ||
nec blan - di - men - to se - du - ci - tur.

(Ibid.) Antiph. du XIIIe siècle. N'existe plus dans l'office.

" F FG GF F DEF EDC F G FGa " GF |
p. 5 (n) *I - psi so - li ser - vo fi - dem,*

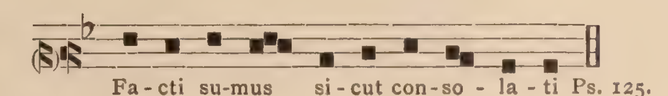
F F ED F GF F F F F EG FE D D ||
i - psi me to - ta de - vo - ti - o - ne com - mit - to.

(Ibid.) Notée et harmonisée entièrement par Guy, *Microl.*, c. 19 (Gerb. *Script.*, t. II, pp. 22-23).

Thème 2, primitif, *Facti sumus* (a G a G E F D), compris chez Réginon dans la troisième et la quatrième division du Ier mode. Il a donné naissance à une psalmodie tombée en désuétude après l'organisation méthodique du chant de l'office (voir ci-après ch. III, sect. IV), et remise en usage au Xe siècle pour un petit groupe spécial d'antiennes (*Afferte*, p. 122).

Thème 2. | R. T.

Antiennes de la 1re époque :



(Fer. III ad. Vesp.)

a G a G E F G E FE D D ||
Cla-mor me - us ad te ve - ni - at De - us.[1] Ps. 101.

(Sabb. ad Noct.)

De la 2e époque :

a G G a G E F G FE D D |
Ve - ni - et Do - mi - nus, *et non tar - da - bit,* etc. — p. 17

Dom. III Adv. ad Laud.

* a G a G F Ga FE D [F EF G E FE D D] |
E - runt pri - mi no - vis - si - mi, et no - vis - si - mi pri - mi : etc. — p. 17

Infra hebd. Septuag. in Evang. Disparue de l'office. Le début dans Hucbald, *Mus.*, p. 120.

*"a aG a aF G FE D" F FG F F |
Sci - o cu - i cre - di - di, et cer - tus sum, etc. — p. 17 (n)

De S. Paulo in I noct. Début déformé chez Pustet et Plantin; dans l'antiph. du XIIIe siècle il correspond aux neumes de R.

a G a G F G FG D F F EF G FE D D |
Ex - i ci - to in pla - te - as et vi - cos ci - vi - ta - tis : etc. — p. 17

Dom. II post Pent. in Evang.

"a G a GF a c a♭ a" a G E F G FE D D |
Vi - di Do - mi - num se - den - tem su - per so - li - um ex - cel - sum, etc. p. 147. — p. 17 (n)

"a GFGa FE D F a GF" |
Lux or - ta est su - per nos : — p. 15 (n)

Fa Ga F FG G F a G F FE DC D FE D D ||
qui - a ho - di - e na - tus est Sal - va - tor, al - le - lu - ia.

De Nat. Dñi ad Vesp. in Evang. Disparue de l'office. La fin du chant d'après l'antiph. du XIIIe siècle.

[1] Autres antiennes du psautier hebdomadaire : *Rectos decet collaudatio*, ps. 32; *Expugna*, ps. 34; *Ut non delinquam*, ps. 38; *Adjutor in tribulationibus*, ps. 45; *Exsultate Deo*, ps. 80; *Quia mirabilia fecit*, ps. 97; *Clamavi*, ps. 119; *Unde veniet*, ps. 120 (*Fer. II ad Vesp.*); *Speret Israel*, ps. 130 (*Fer. IV ad Vesp.*); *Et omnis mansuetudinis*, ps. 131; *Ecce quam bonum*, ps. 132 (*Fer. V ad Vesp.*). Plusieurs de ces derniers chants ont pris une terminaison irrégulière dans quelques antiphonaires modernes.

R. T. Thème 2.

De la 3e époque :

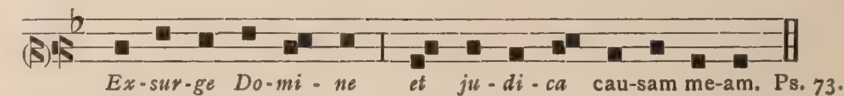
"a G a F a c a Ga aG" a G E F G FE D |
p. 17 *Prae-ses di-xit ad Hip-po-ly-tum :* Fa-ctus es in-si-pi-ens,

D F D E F Ga GaG EF G FE D D ||
ut nu-di-ta-tem tu-am non e-ru-be-scis.

De S. Hippol. ad Laud. Disparue de l'office. La fin de la mélodie d'après l'antiph. du XIIIe siècle.

Variante avec anacrouse, *Exsurge* (F a G a G E F D), comprise chez Réginon dans la troisième division du Ier mode.

Antiennes de la 1re époque :



p. 17 *Ex-sur-ge Do-mi-ne et ju-di-ca* cau-sam me-am. Ps. 73.

De Cena Dñi in II noct.

F a G a E F G E G E FE D D |
p. 17 *Dif-fu-sa est gra-ti-a* in la-bi-is tu-is : etc. Ps. 44.

De Nat. Dñi in I noct. Cf. *Inton.*, p. 122.

F a G a FG G D F F FG F
p. 17 *De ma-nu o-mni-um* qui o-de-runt nos etc. De prophetia *Zachariae*[1]

(Fer. IV ad Laud.)

De la 2e époque :

"Fa a G a G FE EFG D" | a♭a Ga cd dc c c♮ G ♮c ♮a ♮ a |
p. 17(n) *E-sto-te for-tes in bel-lo,* et pu-gna-te cum an-ti-quo ser-pen-te : etc.

De Apost. ad Vesp. in Evang.

F a G a G F G D | a♭aG a cd dc c♮ G ♮c ♮a a |
p. 17 *A-per-tis the-sau-ris* su-is, ob-tu-le-runt ma-gi Do-mi-no etc.

De Epiph. Dñi ad Laud. Guy, *De mod. form.*, p. 84. Même développement mélodique que l'antienne précédente.

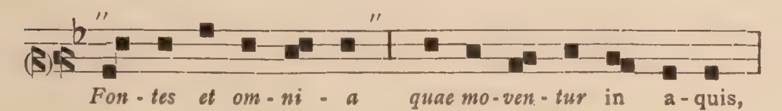
THÈME 3, *Fontes et omnia* (Da c a G a E F D), compris chez Réginon dans la classe principale du Ier mode. Au troisième son, en place du 7e degré ascendant de l'échelle modale (c), on rencontre souvent le 6e (♭). Le septième degré est le son primitif, ainsi que le démontre l'antienne

[1] C'est ainsi que le *Resp. greg.* désigne le cantique *Benedictus Dominus Deus Israel.*

Thème 3. R. T.

dégénérée *Urbs fortitudinis*, passée du Ier mode au VIIe (p. 196). Évidemment G d f d suppose D a c a, et ne peut provenir de D a ♭ a. Selon toute apparence cette dernière combinaison ne s'employait qu'au seul cas où les trois premiers sons du thème se chantaient sur la même syllabe, et elle avait pour but d'éviter l'intonation presque directe de septième dans un groupe vocalisé. Le motif $\overline{\text{Da}}$ ♭ a, par sa fausse analogie avec le thème 38 (E ♮ c ♮, IIIe mode), a exercé sur celui-ci une attraction telle qu'il a fini par l'absorber complètement[1].

Antiennes psalmiques :



p. 9 (n)

F $\overline{\text{EF}}$ $\overline{\text{Ga}}$ G F $\overline{\text{FE}}$ $\overline{\text{DC}}$ D $\overline{\text{EFE}}$ D D ||
hym-num di-ci-te De-o, al-le-lu-ia. In cant. 3 puer.
Dom. Pentec. ad Laud.

$\overline{\text{Da}}$ $\overline{\text{ac}}$ a G a F G F $\overline{\text{Ga}}$ $\overline{\text{FE}}$ D D |
San-cti spi-ri-tus et a-ni-mae ju-sto-rum, etc. Ibid. p. 13
De plur. Mart. (nunc de SS. Joannis et Pauli) ad Laud. Plant. et Lamb. ont une mélodie toute différente du VIIIe.

" $\overline{\text{Da}}$ a $\overline{\text{ac}}$ a " a $\overline{\text{aG}}$ $\overline{\text{a♭aG}}$ G $\overline{\text{FG}}$ a G F G $\overline{\text{DEF}}$ |
Vim vir-tu-tis su-ae o-bli-tus est i-gnis etc. : Ibid. p. 7 (n)
Dom. III Quadr. ad Laud.

" $\overline{\text{Da♭}}$ a a $\overline{\text{ac}}$ a a " a $\overline{\text{aG}}$ $\overline{\text{a♭aG}}$ G F G a G a G
Do-mi-ne Do-mi-nus no-ster, quam ad-mi-ra-bi-le etc. p. 141. p. 13 (n)

Antiennes de la 2e époque :

" $\overline{\text{Da}}$ c a G a F $\overline{\text{Ga}}$ a " | F G $\overline{\text{FE}}$ $\overline{\text{DEF}}$ $\overline{\text{FC}}$
Vos a-mi-ci me-i e-stis, si fe-ce-ri-tis etc. p. 13 (n)
De Apost. ad Laud.

" $\overline{\text{Da}}$ a c a G F $\overline{\text{Ga}}$ $\overline{\text{FE}}$ D " | $\overline{\text{FG}}$ a G F G a
Va-do ad e-um qui mi-sit me : et ne-mo ex vo-bis etc. p. 9 (n)
(Inf. hebd. III post Oct. Paschae.)

[1] Le 1er mode s'est annexé ainsi les antiennes *Alliga*, *Praedicans praeceptum*, *Vadam ad patrem*, *Ille homo qui dicitur*. Dans le thème 3 les deux sons formant le saut de quinte sont indissolublement réunis sur la même syllabe; dans le thème 38 ils se séparent à volonté.

R. T. — Thème 3.

*" Da a a a a a c a Ga a" |
p. 5 (n) *Urbs for - ti - tu - di - nis no-strae Si - on* etc. p. 196.

" Da a ac a aG♭a a aG" EF G FE D D |
p. 7 (n) *Hi no - vis - si - mi u - na ho - ra fe - ce - runt*, etc.
Inf. hebd. Septuag. in Evang.

Da ac a G a G E F G E Ga FE D CD D |
p. 5 *Sau - le, quid per - se - que - ris* mar - ty - rem me - um Ste-pha - num? etc.
De S. Steph. in Evang. Ant. Trev., p. 232.

" Da♭ a c a G a FE FG GFE FE " D D |
p. 5 (n) *Le - va Je - ru - sa - lem o - cu - los* tu - os, etc. p. 92.

Da a a aG a♮ca Ga a aG a G EF G FE D |
p. 7 *Li - be - ra me Do - mi - ne, et po - ne me* ju - xta te: etc.
Dom. Pass. in Evang.

" Da♭ aG a♮c a aG♭a a G F G GD" |
p. 5 (n) *Ec - ce ve - ni - et De - us et ho - mo* etc. pp. 92, 93.

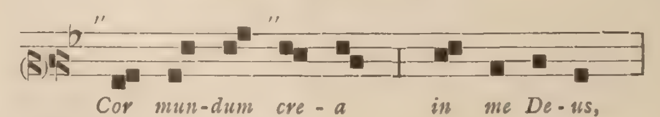
" Da a c a G F G FE D" | D F G G F G FE D |
p. 13 (n) *San - cti qui spe-rant in Do - mi - no, ha - be-bunt for - ti - tu - di - nem*, etc.
De plur. Mart. ad Laud. (nunc in II noct.)

De la 3e époque.

" Da a c a G E FEFD D" EF G CD D D |
p. 9 (n) *Tunc prae - ce - pit e - os o - mnes* i - gne cre - ma - ri : etc.
De Exalt. S. Cruc. ad Laud. Ant. Trev. p. 775. Antiph. du XIIIe siècle.

Thème 4, *Cor mundum* (C Da c a G a E F D), dérivé du précédent par l'addition d'une appoggiature inférieure, et compris également chez Réginon dans la classe principale du Ier mode.

Antiennes psalmiques :



p. 7 (n)

D F E D FG G F E C E F G E FE D D ||
et spi - ri - tum re - ctum in - no - va in vi - sce - ri - bus me - is. Ps. 50.
Dom. I Quadr. ad Laud.

" CD Da♭ a a G a GaG" E F G E Ga FE D CD D |
p. 13 (n) *Be - a - tus i - ste san-ctus* qui con - fi - sus est in Do - mi - no, etc. Ps. 2.
De Conf. in I noct.

Thème 4. | R. T.

Antiennes de la 2e époque :

"C D Da ac a G a aGa"
E-runt pra-va in di-re-cta, etc., ci-dessus, p. 139. — p. 5 (n)

"C D Da a♮c a G" a Ga FGa FE D DEF |
Quid hic sta-tis to-ta di-e o-ti-o-si? etc. — p. 7 (n)
Inf. hebd. Septuag. in Evang. Plant. a une autre mélodie, du VIIe, thème 19.

"C D D Da a♮c a G a" a E F G FE D CD D |
Di-es Do-mi-ni sic-ut fur, i-ta in no-cte ve-ni-et, etc. — p. 5 (n)
Fer. VI post Dom. III Adv. in Evang. Ant. Trev., p. 175.

"C D Da♭ a a a a" a a a a aG a♭aG G FG a GF G DEF |
Mu-li-e-res se-den-tes ad mo-nu-mentum, la-men-ta-ban-tur, etc. — p. 9 (n)
Sabb. sancto in Evang.

"C D Da♭ a a a a a a" aG a♭aG G
Po-su-e-runt su-per ca-put e-jus etc. — p. 9 (n)
De Parasc. in Evang.

CD Da♭ a ā a ā a ā a a ā āG a♭aG G
Prae-ce-ptor, per to-tam no-ctem la-bo-ran-tes etc. — p. 13
Dom. V (IV) post Pent. in Evang.

CD Da♭ a a ac a a a a a a a a aG a♭aG G
Si du-o ex vo-bis con-sen-se-rint de e-o-rum etc. — p. 7
Fer. III post Dom. III Quadr. in Evang. Le texte actuel est un peu différent.

"C D Da♭ a" a a G F Ga aGa ♭a♭ ♭a a G a F G♭G a♭ a |
Ob-tu-le-runt di-sci-pu-li Do-mi-no par-tem pi-scis as-si, etc. — p. 9 (n)
Fer. III inf. Oct. Paschae in Evang.

"C D Da♭ a a a a♮c a a" c a G a F GaGE E |
Et in-ci-pi-ens a Mo-y-se et o-mni-bus pro-phe-tis, etc. — p. 9 (n)
Inf. Oct. Paschae in Evang.

C D Da♭ a aG a GF G FE DFD DC C D FE D FaG EF D D |
Mu-ro tu-o in-ex-pu-gna-bi-li circumcin-ge nos, Do-mi-ne, etc. — p. 13
De proph. min. *(Sabb. ante Dom. III Nov. in Evang.)* Trèves a une autre mélodie se rattachant au thème 8.

De la 3e époque :

"C D Da ac a G a GaG" E F G E Ga FE D D |
Quae est i-sta quae a-scen-dit sic-ut au-ro-ra con-sur-gens etc. — p. 11 (n)
De Assumpt. S. Mariae in Evang.

*"[C D Da♭ ac a GF FGa aG]" a ♭ a G [EFG] FE D D |
Dum au-ro-ra fi-nem da-ret, Cae-ci-li-a san-cta di-xit: etc. — p. 11 (n)
De S. Caecilia in Evang. Aujourd'hui le texte est un peu différent. L'antiph. du XIIIe siècle et Pustet ont le début du th. 6; Plantin et Solesmes exhibent une tout autre mélodie, du VIIIe, th. 12.

R. T.

Thème 5, *Tecum principium* (G C $\overline{\text{Da}}$ c a G E F D), issu du précédent par l'antéposition du 4e degré ascendant de l'échelle modale : il y a conséquemment anacrouse double. Ce groupe d'antiennes fait partie de la classe principale du Ier mode chez Réginon. Beaucoup de livres de chant exhibent comme note initiale F, la médiante, au lieu de G, intonation étrangère à l'accord modal et fort éloignée du son qu'elle appuie. De fait un pareil début a quelque chose de bizarre; il est sans autre exemple dans l'antiphonaire de l'office. Ce qui ne souffre aucun doute, c'est que le G a pour lui les témoignages les plus anciens; nous le trouvons chez Hucbald (*Mus.*, p. 120). Guy l'a également (*De mod. form.*, p. 82), de même l'*Intonarium* (p. 120). Malgré tout, il est possible que le son primitif soit F; plus d'une fois nous verrons les modernes retourner d'instinct à des formes plus régulières que celles des documents de l'époque carlovingienne.

Antienne psalmique :



p. 5 (n) *Te-cum prin-ci - pi - um in di - e* vir - tu - tis tu - ae, etc., p. 140.

Antiennes de la 2e époque :

"G C D $\overline{\text{Da}}$ $\overline{\text{ac}}$ a $\overline{\text{aG}}$" E F G $\overline{\text{FE}}$ D D |
p. 9 (n) *Tra - di - tor au - tem de - dit e - is si - gnum* di - cens : etc.
De Cena Dñi in Evang.

"G C D $\overline{\text{Da}}$ $\overline{\text{ac}}$ a G" a G a $\overline{\text{GaG}}$ F $\overline{\text{GF}}$ $\overline{\text{DF}}$ F |
p. 7 (n) *Ap - pro - pin - qua - bat au - tem* di - es fe - stus Ju - dae - o - rum, etc.
Fer. VI post Dom. Pass. in Evang.

"G C D $\overline{\text{[D]a♭}}$ a a G F $\overline{\text{FGa}}$ a" a G F $\overline{\text{GFG}}$ D |
p. 5 (n) *A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na :* Do - mi - nus te - cum : etc.
Dom. IV Adv. in Evang. Hucb. *Mus.*, p. 120. Guy, *De mod. form.*, p. 82.

G C D $\overline{\text{Da♭}}$ a a a a $\overline{\text{aG}}$ $\overline{\text{a♭aG}}$ G F G a G F G D |
p. 15 *Quae-ri - te pri - mum* regnum De - i et ju - sti - ti - am e - jus, etc.
Dom. XV (XIV) post Pent. in Evang. Texte du *Resp. greg. : Quaerite ergo primum* etc.

G C D $\overline{\text{Da♭}}$ a a G a $\overline{\text{GF}}$ $\overline{\text{Ga}}$ F $\overline{\text{FED}}$ $\overline{\text{ED}}$ |
p. 15 *Red - di - te er - go* quae sunt Cae - sa - ris, Cae - sa - ri : etc.
Dom. XXIII (XXII) post Pent. in Evang.

"G C D D $\overline{\text{Da♭}}$ a a a a" a a a a $\overline{\text{aG}}$ $\overline{\text{a♭aG}}$ G
p. 5 (n) *I - ste est Jo - an - nes, qui su - pra* pec - tus Do - mi - ni etc.
De S. Joh. Evang. in Evang.

Thème 5. | R. T.

"G C D Da♭ a a a a a a a" aG a♭aG
l *I - sti sunt san - cti, qui pro De - i a - mo - re* etc. p. 13 (n)

De plur. Mart. (nunc de SS. Joh. et Paulo) in Evang. Pustet débute différemment (CF FE D Da♭ a).

G C D Da♭ a a a aG a♭aG G F G a G F G D |
l *San - cti - fi - ca - vit Do - mi - nus ta - ber - na - cu - lum* su - um : etc. p. 13

De Dedic. eccl. in Evang.

"G C D Da♭ a aG G FaGa ♭aG a aG" |
Ca - ni - te tu - ba in Si - on, etc., p. 148. p. 5 (n)

De la 3e époque :

"G C D [D]a♭ a" a G F Ga a
l *Mis - so He - ro - des spi - cu - la - to - re,* etc. p. 11 (n)

De Martyrio S. Joh. Bapt. in Evang. Cf. Aur. Reom., p. 44.

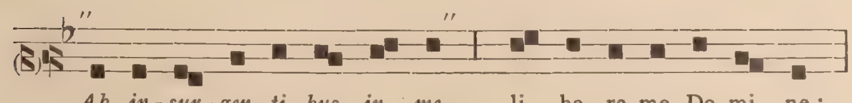
THÈME 6, *Ab insurgentibus* (D C F G a G E F D), compris dans la classe principale du 1er mode chez Réginon. De tous les nomes éoliens, celui-ci a fourni le plus grand nombre d'antiennes. On le rencontre dans une mélodie hymnétique de rythme ambroisien, chantée à la Pentecôte depuis des temps fort reculés.

D D F D C F G a | a c d c a a G a |
Jam Chri-stus a-stra a-scen-de-rat, Re-ver-sus un-de ve-ne-rat,

a a a G E F D E | C E G G F D C D ||
Pro-mis-sum Pa-tris mu-ne-re San-ctum da-tu-rus spi-ri-tum.

Par la fausse analogie qu'il avait avec le thème 34 avant le déplacement de la dominante du IIIe mode, le thème 6 a exercé une attraction sur le nome dorien, et s'est étendu à ses dépens[1], plus peut-être que nous ne sommes à même de le constater aujourd'hui.

Antiennes psalmiques :



Ab in - sur - gen - ti - bus in me, li - be - ra me Do - mi - ne : p. 9 (n)

G E G a G FE F FG E F D D ||
qui - a oc - cu - pa - ve - runt a - ni-mam me - am. Ps. 58.

De Parasc. in III noct.

[1] Le Ier mode a gagné par là les antiennes *Cum inducerent, Cum audisset Job* (p. 213), *Egredietur virga, Deposuit potentes* (p. 194).

R. T. — Thème 6.

"D D DÇ F G F Ga a" a a a a ac a G a GF G a G |
p. 7 (n) *Se-cun-dum mul-ti-tu-di-nem* mi-se-ra-ti-o-num tu-a-rum, Do-mi-ne, etc. Ps. 50.

Dom. Quinquag. ad Laud. La mélodie peut être considérée comme la transition du nome variable à la mélodie fixe *(Qui me confessus fuerit).*

"D F DEF DC FG a aG♭a | a G" F G F
p. 11 (n) *In le - ge Do - mi - ni fu - it vo-lun-tas* etc., p. 149.

Antiennes de la 2e époque :

"D DC F GF F Ga a" |
p. 7 (n) *Je - sus au - tem tran - si - ens*, etc., p. 136.

D DÇ F G FGa a F G a G F FG F
p. 7 *A - men di - co vo - bis, qui - a ne - mo* pro-phe - ta etc.

Fer. II post Dom. III Quadr. in Evang.

"D DC F G GF Ga a ♭a G" E F G FE DEFE DC |
p. 5 (n) *Da-bit e - i Do - mi - nus se - dem Da-vid* pa - tris e - jus, etc.

Sabb. ante Dom. IV Adv. in Evang.

"D DC F G Fa a" F G ♭ a G Ga FE D |
p. 11 (n) *U - nus ex du - o - bus* qui se - cu - ti sunt Do - mi - num, etc.

De S. Andr. in Evang.

"D DC F G F Ga a" ac ca ♭a a GF GFG FE D |
p. 9 (n) *Tu es pa-stor o - vi - um,* prin - ceps a - po - sto - lo - rum : etc.

De S. Petro in Evang.

D DC F G F Ga a a ac a a aG a♭aG G |
p. 7 *Per ar - ma ju - sti - ti - ae* vir - tu - tis De - i etc.

De Quadrag. in Evang.

"D DÇ F Ga aFG" aG F G Ga FED D |
p. 13 (n) *Tra - dent e - nim vos* in con - ci - li - is, etc.

De Vig. Apost. ad Vesp. in Evang. Cf. Aur. Reom., p. 44.

D DÇ F G F Ga aGG F G a G F F F F FG F EF G FE D |
p. 15 *l E-rat quidam re-gu-lus* cu-jus fi - li - us in-fir-ma-ba - tur Ca-pharna - um, etc.

Dom. XXI (XX) post Pent. in Evang.

"D D DÇ F G F Ga a" a♭ a G G G a FE D |
p. 9 (n) *Dum con - tur - ba - ta fu - e - rit* a - ni - ma me - a Do - mi - ne, etc.
(Cum)

De Parasc. ad Laud.

Thème 6. — R. T.

"D D DC F G FGa a" a a ac a G a G EF G FE D D |
De-fi - ci - en-te vi - no, jus-sit Je - sus im-ple-ri hy - dri - as a-qua, etc. — p. 5 (n)
Dom. II post Epiph. in Evang.

"D D DC" F G G F Ga a a♭ a G G a FE D D |
Cum fa - cis e - le - e - mo - sy - nam, ne - sci - at si - ni - stra tu - a etc. — p. 7 (n)
Fer. VI post Quinquag. in Evang.

"D D DÇ F G F Ga a" a♭ a G G G G a FE D |
Tu au - tem cum o - ra - ve - ris, in - tra in cu - bi - cu - lum tu - um : etc. — p. 7 (n)
Ibid.

"D D DÇ F G GF Ga a" a a G a G F Ga FE D |
Qui ver-bum De - i re - ti - net cor-de per-fe - cto et o - pti - mo, etc. — p. 7 (n)
Dom. Sexag. in Evang.

"D D DC F G F Ga a" a♭ a G G a FE D |
Cum ac - ce - pis - set a - ce - tum, di - xit : Con-sum-ma-tum est. etc. — p. 9 (n)
De Parasc. in Evang. Ant. Trev., p. 407.

D D D DC F G FGa a aĢ ♭ a G G Ga F G FE C
Ex u - te - ro se - ne - ctu - tis et ste-ri - li Jo - an - nes na-tus est, etc. — p. 9
De S. Joh. Bapt. in Evang.

"DC F G Fa a a a aĢ" E F G FE D D |
Mon - tes et col - les can - ta - bunt co - ram De - o lau - dem, etc. — p. 5 (n)
Dom. II Adv. ad Laud.

"DC F G GF Ga a a ac a G" a F E F D |
Do - mi - nus ve - ni - et, oc - cur - ri - te il - li, di - cen - tes : etc. — p. 5 (n)
Dom. IV Adv. ad Laud.

D F D DC F G F Ga a F G ♭ a G F G Ga |
Si quis mi - hi mi - ni - stra-ve - rit ho - no - ri - fi - ca - bit e - um etc. — p. 13
De uno Mart. ad Laud.

"D F DÇ F G FGa a" a a c a G a GF Ga♭a Ga GF
Cur - re - bant du - o si - mul, et il - le a - li - us di - sci - pu - lus etc. — p. 9 (n)
Temp. Resurr. in Evang.

"D F D DC F G FGa a" ♭a G G EF G FE DF E C |
Il - le me cla - ri - fi - ca - bit, qui - a de me - o ac - ci - pi - et, etc. — p. 9 (n)
Inf. hebd. IV post Pascha in Evang. Ant. Trev., p. 470.

"D F D DC F G FG Ga" a a c a G a G GE FG a G |
A - it la-tro ad la-tro - nem : Nos quidem di-gna fa-ctis re - ci - pi-mus, etc. — p. 9 (n)
De Parasc. ad Laud.

R. T. Thème 6.

"D F DC F G Fa a F a c" a G aG F Ga a |
p. 9 (n) *Pu - e - ri He-brae - o - rum tol-len-tes* ra-mos o - li - va-rum, etc.

D F DC F G Fa a F a c a a G a G F FG G |
Pu - e - ri He-brae-o - rum ve-sti-men-ta pro-ster-ne-bant in vi - a, etc.

Dom. Palm. in Evang.

"D D F D DC F G FGa a" a ac a G a G EF G
p. 7 (n) *Ac - ce - pit au - tem o-mnes ti - mor,* et ma-gni - fi - ca-bant De - um, etc.

Fer. V post Dom. IV Quadr. in Evang. Ant. Trev., p. 352.

"D D F D DC F G FGa a" aG a G E F G FE D D |
p. 5 (n) *l Jo - an-nes au-tem cum au-dis - set* in vin-cu - lis o - pe - ra Christi, etc.

Dom. III Adv. in Evang.

D D D F D DC F G Fa a a c a G a GF G Ga a
p. 9 *l E - un - tes in mun-dum u - ni - ver-sum,* prae-di-ca-te E-van - ge - li - um etc.

(Temp. Resurr. in Evang.) Ant. Trev., p. 490.

*["D D DF D C FGa a"] a a a ac a G G♭ a |
p. 9 (n) *Il - li au - tem pro - fe - cti,* prae-di - ca - ve - runt u - bi - que etc.

De Ascens. Dñi in Evang. Ant. Trev., p. 491. Notes initiales rétablies d'après les neumes de R.

De la 3e époque :

"D [DC] F G Fa a" a a ac a G a G EF Ga FE D D |
p. 9 (n) *Jo - an - nes et Pau - lus* a-gnoscen-tes ty-ran-ni-dem Ju - li - a - ni, etc.

De SS. Joh. et Paul. ad Laud. Tous les documents, depuis Guy d'Arezzo, s'accordent sur ce début. C'est probablement par une erreur de scribe que R. a un *podatus* sur la 2e syllabe de *Johannes.*

"D DC F G FGa a F G a G" GFG D |
p. 11 (n) *Pu - el - lae sal - tan - ti im - pe - ra - vit* ma - ter etc.

De Mart. S. Joh. Bapt. ad Laud.

D DC F G FGa a a G EF G FE D D |
p. 11 *l Na - ti - vi - tas tu - a, De - i ge - ni - trix* vir - go, etc.

De Nat. S. Mariae in Evang.

"D D DC F G GF Ga a" a a ac a a a G a G
p. 11 (n) *l In tu - a pa - ti - en - ti - a* pos-se-di - sti a - ni-mam tu-am, etc.

De S. Lucia in Evang.

"D F D DC FGaG a" a a a a aG a♭aG G FG a GF Ga FE D |
p. 5 (n) *l Stans be-a-ta A - gnes* in medi-o flammae ex-pansis ma - ni - bus, etc.

(De S. Agn. in Evang.)

Thème 6. — R. T.

D D DF D D DC F G F Ga a a a a ac a G EF G

l *De-di-sti, Do-mi-ne, ha-bi-ta-cu-lum* mar-ty-ri tu-o Cle-men-ti etc. — p. 11

De S. Clem. in Evang.

D DC F G FGa aG G F F G aG F Ga FED D |

Pa-ra-di-si por-ta per E-vam cun-ctis clau-sa est, — p. 11

FG F FD FG G aG FG G F FE DC D FE D C EF G FE D D ||

et per Ma-ri-am vir-gi-nem i-te-rum pa-te-fa-cta est, al-le-lu-ia.

De Assumpt. S. Mariae in Evang. A disparu de l'office. Antiph. du XIIIe siècle.

Variante formant une mélodie fixe, *Qui me confessus fuerit*, uniquement adaptée à des antiennes de la 2e époque, partant composée au VIe siècle (p. 172).

Qui me con-fes-sus fu-e-rit co-ram ho-mi-ni-bus, — p. 13 (n)

con-fi-te-bor et e-go e-um co-ram Pa-tre me-o.

De uno Mart. ad Laud.

"D DC F G GF Ga a ♭a G G" G F FGa G |

Be-a-ti pa-ci-fi-ci, be-a-ti mun-do cor-de: etc. — p. 13(n)

De Apost. ad Laud.

D DC F G FGa a ♭a G Fa G |

Qui mi-hi mi-ni-strat me se-qua-tur: etc. — p. 13

De uno Mart. ad Laud.

D DC F G FGa a G ♭ a G G Fa G |

Eu-ge ser-ve bo-ne, in mo-di-co fi-de-lis, etc. — p. 13

De Conf. ad Laud.

D DC F G F Ga a aG ♭ a G G Fa G |

Quin-que mi-hi Do-mi-ne ta-len-ta tra-di-di-sti: — p. 13

G G E G a G F DG E FE D D ||

lu-cra-tus sum in-su-per a-li-a quin-que.

De Conf. ad Laud. N'existe plus dans l'off. Le chant d'après l'antiph. du XIIIe siècle et le Diurn. du XVe.

"D DC F G GF Ga a" a a ac a G G Fa G |

Hoc est te-sti-mo-ni-um quod per-hi-bu-it Jo-an-nes: etc. — p. 5 (n)

Sabb. ante Dom. IV Adv. in Evang. Plantin a le thème 2; Pustet suit le modèle *Ab insurgentibus*.

R. T. — Thème 6.

"D DC F G FGa aG" aG ♭ a
p. 5 (n) *Ec - ce pu - er me - us* e - lec-tus, etc., pp. 92, 110.

"D DC FG F Ga a G ♭" a G G Fa G |
p. 5 (n) *Sunt de hic stan - ti - bus, qui non* gu - sta - bunt mor - tem, etc.
De S. Joh Evang. ad Laud.

"D DC F G F Ga a" a G ♭ a G G F Ga G |
p. 5 (n) *He - ro - des i - ra - tus [est,* et] oc - ci - dit mul - tos pu - e - ros etc.
De Innoc. ad Laud. Le texte est aujourd'hui un peu différent.

"D DC F G GF Ga a G ♭ a" G G G Fa G |
p. 7 (n) *Trans - e - un - te Do - mi - no, cla-ma-bat* cae-cus ad e - um : etc.
Dom. Quinquag. in Evang.

"D DC̦ F G F [Ga] a" G ♭ a G G F Ga G |
p. 7 (n) *Cum im - mun-dus spi - ri - tus* ex - i - e - rit ab ho - mi - ne, etc.
Dom. III Quadr. in Evang.

D DC F G F Ga a ♭a G G F Ga G |
p. 7 *Sic - ut ex - al - ta - tus est ser - pens* in e - re - mo, etc.
Dom. Pass. ad Vesp. in Evang. Ant. Trev., p. 362. Diurn. du XVe siècle.

"D DC F G FGa a" a ac a GF Ga♭a aG |
p. 7 (n) *Quid mo - le - sti e - stis* hu - ic mu - li - e - ri ? etc.
Fer. V post Dom. Pass. in Evang. Ant. Trev., p. 373.

"D DC̦ F G FGa a F a c" a GF Ga G |
p. 9 (n) *Ce - nan - ti - bus au - tem, ac - ce - pit* Je - sus pa - nem, etc.
In Cena Dñi ad Vesp. in Evang. Ant. Trev., p. 400; texte un peu différent.

"D DC̦ F G F Ga a" ♭a G Fa G |
p. 9 (n) *Jo - an - nes vo - ca - bi - tur* no - men e - jus : etc.
De S. Joh. Bapt. ad Laud.

"D DC F G GF Ga a ac♮cdc a♮a"
p. 5 (n) *Ec - ce no - men Do - mi - ni ve - nit* etc., pp. 92, 93.

"D D DC F G" FGa a ♭ a G G G Fa G |
p. 11 (n) *Qui vult ve - ni - re post me,* ab - ne - get se - met - i - psum, etc.
De uno Mart. in Evang.

"D D DC̦ F G FGac aG a" G ♭ a G G Fa G |
p. 5 (n) *An - te - quam con - ve - ni - rent,* in - ven - ta est Ma - ri - a etc.
Fer. III post Dom. I Adv. in Evang.

Thème 6. — R. T.

"D D DC F G F" Ga a ♭a G G Fa G |
Tra - de - tur e - nim gen - ti - bus ad il - lu - den - dum, etc. — p. 7 (n)

Fer. IV post Dom. II Quadr. in Evang.

"D D DC F G FGa a" ♭ a G G Fa G |
Cla - ri - fi - ca me, Pa - ter, a-pud te-met - i - psum, etc. — p. 9 (n)

Sabb. ante Dom. Palm. in Evang.

"D D DC F G F Ga a" a ac a G G F Ga G |
Ni - si e - go a - bi - e - ro, Pa - ra - cli-tus non ve - ni - et : etc. — p. 9 (n)

De Ascens. Dñi in Ëvang. Ant. Trev., p. 485.

"D D D D D DC F G FGa a" ♭a G F Ga G |
Ec - ce ve - ni - et de - si - de - ra - tus cun-ctis gen - ti - bus : etc. — p. 5 (n)

Dom. IV Adv. ad Laud.

"DC F G GF Ga a" a a a♮c a GF Ga♭aGa aG |
Nu - pti - ae fa - ctae sunt in Ca - na Ga - li - lae - ae, etc. — p. 5 (n)

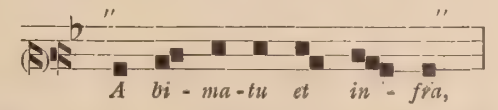
Dom. II post Epiph. in Evang. Cf. *Inton.*, p. 117. Trèves et Solesmes ont une mélodie du VIIIe, th. 13.

"DC F G GF Ga a" ♭ a G G F Ga G |
De quin-que pa - ni - bus et du - o - bus pi - sci - bus etc. — p. 7 (n)

Dom. IV Quadr. in Evang.

THÈME 7, *A bimatu* (D EF G E F E D), compris dans la classe principale et dans la première division du protus authente chez Réginon. Le même début mélodique s'adapte à un thème hybride, *Secus decursus* (32), terminé en IVe mode[1]. De là quelques déviations dans les livres modernes. Certaines antiennes sont attribuées de nos jours à la forme plagale du protus (IIe mode).

Antiennes de la 2e époque :



p. 5 (n)

D F D FE G D F E FD D C DF EF CE D D ||
oc - ci - dit mul - tos pu - e - ros He - ro - des pro - pter Do - mi - num.

(De Innoc. ad Laud.) Notée en entier dans la *Commem.*, p. 226. Les neumes de R. ont trois notes ascendantes (EFG) sur la 2e syllabe (*bi*). — Trèves et Lambillotte indiquent le IIe mode.

[1] Quaedam non ejusdem toni antiphonae indiscretam initiorum similitudinem habent, « ut in sequentibus (*A bimatu* et *Ambulabunt mecum*).... Hae quidem antiphonae simili « principio ordiuntur, sed mox in processu discrepant, et una secundi, altera quarti toni « melo deputanda apparet. Similiter in multis. » *Commem.*, p. 226.

R. T. Thème 7.

"D EFG G E" F E D DÇ F G a G F FG F |
p. 7 (n) *Qui me mi - sit, me - cum est,* et non re - li - quit me so - lum : etc.
Fer. II post Dom. II Quadr. in Evang.

D EF G G G G G E FE D |
p. 7 *Qui non col - li - git* me-cum, dis - per - git : etc.
Sabb. ante Dom. IV Quadr. in Evang.

D EF G G G G E FE D DC F G a G F FG F |
p. 7 *O-mnes qui ha - be-bant in - fir - mos,* du - ce-bant il - los ad Je - sum, etc.
Fer. V post Dom. III Quadr. in Evang.

D EF G G FE D DÇ F G a G F FG F |
p. 15 *At Je - sus con - ver - sus,* et vi - dens e - am, di - xit : etc.
Dom. XXIV (XXIII) post Pent. in Evang.

"D EFG G E Ga" FE D DFD DC F a G a GF G F |
p. 7 (n) *Vi - si - o - nem quam vi - di - stis,* ne - mi - ni di - xe - ri - tis, etc.
(Sabb. ante) Dom. II Quadr. in Evang.

D EF GE Ga FE D D F a G F G F G a |
p. 7 *Vul - pes fo - ve - as ha - bent,* et vo - lu - cres cae - li ni - dos :

D E F G F Ga G F F FG F F F F F EF G FE D D ||
fi - li - us autem ho - mi-nis non ha - bet u - bi ca-put su - um re - cli-net.
De Pass. Dñi ad Vesp. in Evang. A disparu de l'office. La mélodie dans le Diurnal du XVe siècle.

* D [EF] GE Ga FE D CD D F G a G F GaG a |
p. 15 *Di - xit Do - mi - nus vil - li - co :* Quid hoc au - di - o de te ? etc,
Dom. IX post Pent. in Evang. Ant. Trev., p. 554.

D EF G E E Ga FE D E DC | F a G a Ga
p. 13 *Di - xit Do - mi - nus pa - ra - ly - ti - co :* Con - fi - de fi - li : etc.
Dom. XIX (XVIII) post Pent. in Evang.

"D EF G E G FE DF DEC" | DÇ F G a GF
p. 5 (n) *Ger - mi - na - vit ra - dix Jes - se,* or - ta est stel - la etc., p. 201.
Égarée en IVe chez Plantin ainsi qu'à Trèves (ci-dessus, p. 201).

"D EF G E FGa FE" DFD DC F F a G F Ga a |
p. 7 (n) *In - cli - na - vit se Je - sus,* et scri - be - bat in ter - ra : etc.
Sabb. ante Dom. IV Quadr. in Evang.

"D EF G G FE D" Fa aG a♭a
p. 13 (n) *Co - gno - ve - runt o - mnes a* Dan etc., p. 138.

Thème 7. | R. T.

*″D EFG Ga″ Ga FE D DFDC FGa a G E
A - bra - ham pa - ter ves - ter ex - sul - ta - vit etc. p. 7 (n)

De Pass. Dñi in Evang. Début défiguré dans presque tous les antiphonaires (déjà dans l'*Inton.*, p. 124). Nous suivons de près la version de Trèves, la plus conforme aux neumes de R. Partout on indique le IIe mode.

De la 3e époque :

D EF G G G Ga G G G G Ga G GE Ga FE D C D |
Me - di - ci - nam car - na - lem cor - po - ri me - o num-quam ex - hi - bu - i, etc. p. 7

(De S. Ag. ad Laud.)

D EF G G FG FE D | FGa a GaG EF G F FE DED |
Ec - ce cru - cem Do - mi - ni, fu - gi - te par - tes ad-ver - sae, etc. p. 9

De Exalt. S. Cruc. in Evang.

″D EF″ G G Ga G GE FGa FE D |
Ec - ce quod cu - pi - vi, jam vi - de - o : etc., p. 142. p. 5 (n)

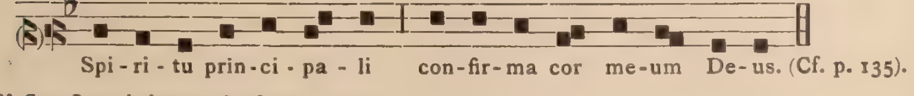
Texte actuel : *concupivi.* Solesmes a pris la terminaison du IVe mode (th. 32).

*″D E F G [EFG FGa EFG] D″ F G a G F Ga a |
Lau-ren - ti - us in - gres - sus est mar-tyr, et con-fes-sus est etc. p. 11 (n)

De S. Laur. ad Laud. Aucun livre moderne n'a les groupes de trois sons sur le mot *ingressus;* il y a là évidemment une intention pittoresque du mélographe, pour exprimer l'entrée imposante du saint diacre dans le prétoire.

THÈME 8, primitif, *Spiritu principali* (F E D F a G E F D). Réginon assigne la majeure partie de ce groupe d'antiennes au protus authente (quatrième division et classe principale); il en donne quelques-unes seulement au plagal. Au moyen âge le lot du IIe mode augmente, sans raison saisissable; il s'accroît encore plus tard. Le caractère conventionnel du dédoublement se manifeste là dans toute son évidence. Comme le précédent, ce nome a une forme métabolique (th. 33, *Laudabo*). A remarquer aussi son analogie avec le th. 41.

Antiennes de la 1re époque : .



Spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma cor me - um De - us. (Cf. p. 135).

Cf. Guy, *De mod. form.*, p. 84; *Inton.*, p. 120.

F E D D D E F G a G EF G FE D D ||
Re - ges ter - rae et o - mnes po - pu - li, lau - da - te De - um. Ps. 148. p. 17

Dom. IV Quadr. ad Laud. Du IIe chez Plantin.

R. T. | Thème 8.

*"FE D D E F G aG" G G [E F G FE] D D ||
p. 17 (n) *Sae - pe ex - pu - gna - ve - runt* me a ju - ven - tu - te me - a. Ps. 128.

(Fer. IV ad Vesp.) A passé au thème 33, terminé en IVe, depuis le moyen âge (*Inton.*, p. 127).

F E D D D E F G a G | E F G G E F E D
p. 19 IIe mode *Cir-cum-dan-tes* cir-cum-de - de-runt me : et in no-mi-ne Do-mi-ni etc. Ps. 117.

Dom. Palm. ad Laud. Guy et les modernes, sauf Trèves, indiquent le 1er mode.

F F FED DF D C D DF | FD F Ga GaG E F G CD D D ||
p. 19 IIe mode *O Do-mi - ne, sal-vum me fac :* o Do-mi - ne, be-ne prospe - ra-re. Ps. 117.

Dom. I Quadr. ad Laud.

"F E F E D DÇ F G FGa G" Ga♭ aG a |
p. 7 (n) *Be - ne - di - ctus es in fir - ma - men - to* cae - li, etc. De cant. 3 puer.

Dom. Sexag. ad Laud., ci-dessus p. 163, note 7. Trèves, Solesmes et Plantin ont gardé le Ier mode; Guy, l'*Inton.* et Pustet indiquent le IIe.

"F F F EF D" F F F E FG G C D FG E F D D ||
p. 7 (n) *Be-ne - di - cat nos De-us, De-us no - ster,* be-ne - di - cat nos De-us. Ps. 66.

Dom. IV Quadr. ad Laud. Depuis Guy du IIe mode.

*"F DF F F FE DÇ F FaGa a♭a" | F G a G F G F FE C
p. 11 (n) *Fi - li - i ho-mi - num, sci-to - te* qui-a Do-mi-nus sanctum su - um

De uno Mart. in II noct. Du IIe depuis Guy.

[E GE FE D D ||
[mi - ri - fi - ca - vit. Ps. 4.

"F G EF DFDC Fa G"
p. 5 (n) *Spe - ci - o - sus for - ma* etc., p. 156.

F EF DE CD D | F G a G F G F
p. 9 *E - go sum qui sum,* et con - si - li - um me - um etc. Ps. 1.

Dom. Resurr. ad Noct. Du IIe depuis Guy. Passée de l'antiphonaire de Metz dans le romain (p. 171, note 7).

De la 2e époque :

F E D D F F E Ga a
p. 17 *Ec - ce ve - re Is - ra - e - li - ta* etc., pp. 91, 108.

"F E D D F F E G" G a a G F E F G FE D D ||
p. 17 (n) *Vo - lo, Pa - ter, ut u - bi e - go sum,* il - lic sit et mi - ni - ster me - us.

De uno Mart. ad Laud. Le début noté chez Hucbald, *Mus.*, p. 120.

"F E D D D E F GaG a♭a" a G F G F EF G FE D D D ||
p. 17 (n) *Re-ges Tharsis et in - su-lae* mu-ne-ra of - fe-rent re - gi Do-mi-no.

De Epiph. Dñi in II noct.

Thème 8. | R. T.

F FE D E D DC F Ga aGFE FaGa GF |
U - nus est e - nim ma - gi - ster ve - ster, etc. — p. 7

Fer. III post Dom. II Quadr. in Evang.

"F E F D E D C" E D
Ge - nu - it pu - er - pe - ra Re - gem, etc., p. 113. — p. 19, IIe mode

*F EF DE DC CD FFG F FE Ga Ga FFGF F |
Non tur - be - tur cor ve - strum ne - que for - mi - det : — p. 9

FGa♭ a a ac aG GaG FE FG GFE D FE DC |
cre - di-tis in De - um, et in me cre - di - te :

D C D C DF FFG F F a G a F FE DF C D FFG FE
in do-mo Pa-tris me - i man-si - o-nes multae sunt, al - le - lu - ia,

[[G EFE] D D ||
al - le - lu - ia.

De SS. Phil. et Jac. ad Laud. Se termine depuis le moyen âge en VIe, comme *Esto mihi* (p. 200), par analogie réelle avec le thème 41. Antiph. du XIIIe siècle. *Inton.*, p. 130.

F F F FE DC F FE D | Fa Ga GEF FG FE D |
Templum Do - mi - ni san-ctum est, De - i stru - ctu - ra est, etc. — p. 13

De Dedic. eccl. in III noct. Du IIe mode chez Guy (*De mod. form.*, p. 88).

De la 3e époque :

"F E F D E D D CDF" F DED C D DC E FE D C D |
O be - a - tum vi-rum! cu-jus a - ni - ma pa-ra - di-sum pos-si-det : etc. — p. 19 (n), IIe mode

De S. Mart. in Evang. Texte un peu différent aujourd'hui.

"F FE DC EF D" F a G F Ga a | FG a GF G FE D |
Bi-du - o vi - vens pen-de-bat in cru-ce pro Chri-sti no-mi - ne, etc. — p. 11 (n)

De S. Andr. in Evang. Antiph. du XIIIe siècle. Texte un peu différent aujourd'hui.

"F FE DC EF D" EF G FD FF E G G Ga G FE DF |
Cre-di - mus Chri-stum fi - li-um De - i ve-rum De - um es - se, etc. — p. 19, IIe mode

De S. Caec. in III noct. Antiph. du XIIIe siècle.

F F FE D ED CD D D E D E D E F EDC C |
In - i - to con - si - li - o, ve - ne-num vi - no mi-scu - e - re : — p. 19, IIe mode

FE D EF GaG a♭a aG a G F FE DF F DEDC C |
quo o - bla - to, si - gna-vit, sic-que con - fra-ctum est :

FE FD ED CD DCA C D FE C E D ||
ac si pro si - gno la - pi - dem de - dis - set.

(*De S. Bened. ad Laud.*) Antiph. du XIIIe siècle. N'existe plus dans l'office.

R. T. Thème 8.

Variété avec anacrouse, *Deus, Deus meus* (D F E D F a G E F D), comprise dans la classe principale du Ier mode chez Réginon.

Antienne psalmique :



p. 7 (n) *De-us, De-us me-us, ad te de lu - ce vi-gi - lo :* etc. (Cf. p. 148)

Dom. Sexag. ad Laud. Pustet et Solesmes indiquent le IIe mode.

Antiennes de la 3e époque :

" D F F E FG FED DEF " FD F Ga a ♭ a G E F G FE D D |
p. 13 (n) *Cantan-ti-bus or - ga - nis,* Cae - ci-li - a Domino decanta-bat, dicens : etc.

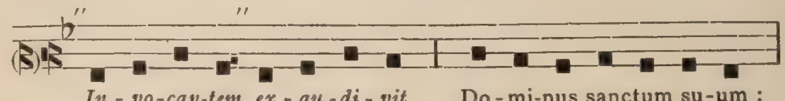
De S. Caec. ad Laud. Voir ci-dessus, p. 170.

*" D DEF D DEF ED Fa G aG♭a " a G EF G FE D D |
p. 11 (n) *Co-lu - mna es im - mo - bi - lis,* Lu - ci - a mar-tyr Chris-ti : etc.

De S. Lucia in Evang. Le début restitué d'après les neumes de R.

Thème 9, *Invocantem* (C D F E D F a G E F D), dérivé du précédent par addition d'une anacrouse double et amplification intérieure. Réginon range la plupart des cantilènes suivantes dans la classe principale du Ier mode, et n'en assigne au plagal qu'une minime part, fort accrue plus tard. On rencontrera ici surtout des antiennes développées, *in Evangelio*, composées à la 3e époque.

Antiennes psalmiques :



p. 13 (n) *In - vo-can-tem ex - au - di - vit* Do - mi-nus sanctum su-um :



Do-mi-nus ex-au - di-vit e-um et con-sti-tu-it e - um in pa-ce. Ps. 4.

De Conf. in II noct. Du IIe mode depuis Guy (*De mod. form.*, p. 88). Antiph. du XIIIe siècle.

" CD F E D DDE C D E D " C D F D F F EFD DC C
p. 7 (n) *In spi-ri - tu hu - mi - li - ta-tis* et in a - ni-mo con-tri - to

[DC F Ga a GaG EF G FE CD D |
[su - sci-pi - a-mur Do - mi-ne a te : etc.

In cant. 3 puer. *Dom. I Quadr. ad Laud.* Du IIe depuis Guy.

Thème 9. | R. T.

De la 2e époque :

C D F FE DC DF DC C F Ga aG FG GFD D |
A - ma-vit e - um Do - mi - nus, et or - na - vit e - um, etc. — p. 15

In vig. Conf. ad Vesp. in Evang. Inton., p. 124, du IIe.

"C D F E D EFG" E FE D D F a G G F |
Qui-dam au-tem Ju-dae - i di - ce-bant : Qui-a bo-nus est : etc. — p. 7 (n)

Fer. III post Dom. Pass. in Evang. Ant. Trev., p. 369.

"C D F E C E D" CD FE DC F FG GF |
Vir-go ver-bo con-ce-pit, vir - go per - man - sit, etc. — p. 19(n) IIe mode

De Nat. Dñi in Evang. Disparue de l'office. Antiph. du XIIIe siècle. Cf. *Process. monast.*, p. 163.

C D F ED C CD D D DC Fa Ga F E C D FG ED FE D D |
Stans a lon-ge pu-bli - ca-nus, no - le - bat o-cu-los ad cae - lum le - va-re, etc. — p. 15

Dom. XI (X) post Pent. in Evang. Pustet commence par un D.

C D F F FE DE D DC D FE DE DC |
Be - a - tus vir qui suf - fert ten - ta - ti - o - nem : — p. 15

Fa aG a♭aG F G a GF G FE D CD F F E F GE FE D D |
qui - a cum proba-tus fu - e - rit, ac - ci-pi-et co-ro-nam vi-tae,

Da♭ a G FE FGFE DE DC C D FGaG ED EFE D ||
quam re-pro-mi - sit De - us di - li - gen - ti - bus se.

De uno Mart. in Evang. N'existe plus dans l'office. Antiph. du XIIIe siècle.

"C D F E CDE D D"
Vir-go De - i ge - ni-trix, etc., p. 142. — p. 5 (n)

Cf. *Process. monast.*, p. 294.

"C D F E C D F" DE DC |
Qui cae - lo - rum con - ti - nes thro - num, etc., p. 146. — p. 13 (n)

Début de Pustet : D CD D D.

"C D FG GF D CD D" DC F Ga a GF GF D FE DE DC |
Fi-li-ae Je - ru-sa - lem, ve - ni-te, et vi - de - te mar - ty - res etc. — p. 9 (n)

(De Sanctis temp. Resurr. in Evang.)

C D F FE DE DC FGa♭ a aG FE FGFE D CD D |
Be - a - ti e - ri - tis cum vos o - de - rint - ho-mi - nes, etc. — p. 15

De plur. Mart. in Evang. (*nunc de SS. mon. O. S. B. Antiph. monast.*, p. 859). Antiph. du XIIIe siècle.

R. T. Thème 9.

De la 3e époque :

"C D F E D C D F G" G F Ga a |
p. 11 (n) *In cra - ti - cu - la san-ctum De - um* non ne - ga - vi, etc.
De S. Laur. in Evang. Texte un peu différent aujourd'hui.

C DF FED D D C E FE D D FGa a G a F DG F FE DD C |
p. 11 *Glo-ri - o - sae vir-gi-nis Ma - ri-ae* or - tum dignissimum re-co - la - mus etc.
(De Nat. S. Mariae in Evang.)

"C D F FE D D EF DE D C" F G a G FE FG GFED |
p. 9 (n) *Su-per o-mni - a li-gna ce - dro-rum,* te so-la ex-cel - si - or, etc.
De Exalt. S. Cruc. in Evang. Du IIe mode dans l'*Inton.* et chez Pustet.

CDF F F FE D ED CD D F F a G a G E F G FE DC
p. 15 *O be-a-tum pon-ti - fi - cem,* qui to-tis vi-sce-ri-bus di - li - ge - bat
(De S. Mart. in Evang.)
D FE D D |
Chri-stum re-gem, etc.

CDF F F FE D ED CD D |
p. 19 IIe mode *O quan-tus lu - ctus o - mni - um !*

DC Fa G a GF F F FE Ga FE CD D D |
quan - ta prae-ci - pu - e la-men - ta mo - na - cho-rum

DGFG DF FE DE DC C |
et vir - gi - num cho - ri :

F F a G a G FE G GaG F F |
qui-a pi-um est gau-de - re Mar - ti-no,

FFD E D C EGa FE CD D D ||
et pi-um est fle - re Mar - ti-num.

Ibid. Disparue de l'office. La mélodie dans l'Antiph. du XIIIe siècle avec la psalmodie de l'authente.

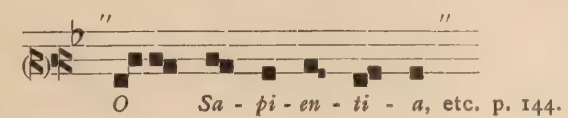
*"CD FE DC F Fa aaG" F ED FG CD |
p. 11 (n) *O crux, splen - di - di - or cun - ctis* a - stris, etc., p. 141.
Probablement composée en France pour l'invention de la sainte Croix.

*"CDF FE D F DC EF DE D" D FE FG FE DE DD C |
p. 15 (n) *I - sti sunt du-ae o - li - vae* et du - o can - de - la - bra etc.
(De SS. Joh. et Paul. in Evang.) Début restitué d'après les neumes de R.

CD D D F G FE D CD D | CD D D F F EF D F D DE FE DC |
p. 19 IIe mode *Ve - ni, de-si-de-ra - tor bo - ne,* ve - ni, su-sci-pi-ant te an-ge-li me - i; etc.
(De S. Laur. in off. noct.) Disparue de l'office. Antiph. du XIIIe siècle. *Process. monast.*, p. 195.

Thème 9. R. T.

Variété fixe (sauf les modifications indispensables pour l'adaptation du texte), *O Sapientia* (CF E F D C D[1]). Le *tonarius* de Réginon assigne ce petit groupe d'antiennes longues au plagal du protus (IIe mode). Les antiphonaires modernes font descendre le dessin jusqu'au son le plus grave de l'échelle gréco-romaine (A). Mais c'est là, selon toute probabilité, une glose mélodique, une addition postérieure. Aurélien de Réomé nous apprend que « les chantres des écoles palatines tenaient *O Sapientia* pour une antienne du protus authente, à cause de l'extension de la mélopée vers l'aigu[2]. »



p. 17(n) IIe mode

De même les six autres antiennes dites *majeures*, chantées à *Magnificat* durant la semaine avant Noël : *O Adonai, O radix Jesse, O clavis David, O Oriens, O rex gentium, O Emmanuel.*

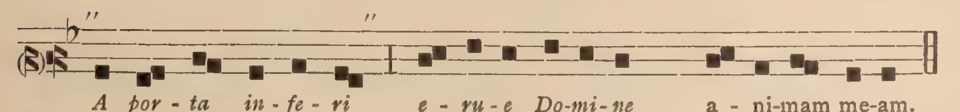
" CF FE FD ED CD DED " C DF FE DE DD C |
O rex glo - ri - ae, Do-mi - ne vir - tu - tum, etc.

p. 19(n) IIe mode

De Ascens. Dñi in Evang. — Bède le Vénérable, d'après le touchant récit de son disciple Cuthbert, chanta cette antienne à ses derniers moments. Il mourut le lendemain de l'Ascension, 27 mai 735. *Hist. eccl. gent. Angl.*, Londres, 1838, pp. XIV-XVI.

THÈME 10, *A porta inferi* (D F D C F a G E F D), dont les dérivés, comme ceux du nome précédent, se partagent chez Réginon entre le Ier mode (classe principale) et le IIe.

Antiennes psalmiques :



p. 9 (n)

In cant. Ezech. *Sabb. sancto ad Laud.* Attribuée au IIe depuis Guy (*De mod. form.*, p. 88).

* "D CD D D D D F D"
Ad - sti - te-runt re - ges ter - rae, etc., p. 197.

p. 19(n) IIe mode

[1] La note initiale n'est pas certaine. Beaucoup d'antiphonaires commencent par D; en ce cas tout le groupe se rattache à la variante du thème 8.

[2] « Quamquam a palatinis, ob excelsiorem vocis modulationem, de primo intonatur tono. » Gerb. *Script.*, t. I, p. 45.

R. T. Thème 10.

"DD[Ẹ] C D F E" D D E D C | F Ga a G E F G F E C
p. 5 (n) *Psal - li - te De - o no-stro,* psal-li - te : psal - li - te re - gi no-stro, psal-li - te

De Epiph. Dñi in I noct. Du IIe depuis Guy. Antiph. du XIIIe siècle. Aucun des livres modernes n'a ici, ni dans les nombreux cas analogues, la petite note *(epiphonus)* qui sans doute n'est pas primitive.

[D FE D D ||
[sa - pi - en - ter. Ps. 46.

De la 2e époque :

D D C D F E DC | F Fa GaG F E F G FE D D ||
p. 13 *Haec est vir - go sa - pi - ens,* et u - na de nu - me - ro pru - den-tum.

De Virg. ad Laud. Les deux antiennes commençant par ces mêmes mots ont un chant identique dans mon antiph. du XIIIe siècle, contrairement à la plupart des éditions modernes.

D C D F E D DC | DC̣ F G a a G F FG F
p. 5 *La - ve-runt sto - las su - as,* et can - di - das e - as fe - ce - runt etc.

De Innoc. in Evang. Ant. Trev., p. 215. Antiph. du XIIIe siècle.

D C D F E D DC | DC̣ F G a G FG F F
p. 9 *Ro - ga - bo Pa-trem me - um,* et a - li - um Pa - ra - cli - tum etc.

De Ascens. Dñi in Evang. Ant. Trev., p. 486. Guy indique le IIe mode.

"D D[Ẹ] C D F E D DC" | F G a G FFG F
p. 5 (n) *Pro-phe - tae prae-di - ca - ve - runt* na - sci Sal - va - to - rem etc.

Fer. IV ante Vig. Nat. Dñi ad Laud. Du IIe depuis le moyen âge.

D CḌ D DF D DC̣ DEF FC | F GaG a♭ ♭a
p. 13 *A - scen - dens Je - sus in na - vim,* et se - dens, etc.

Dom. V (IV) post Pent. in Evang.

D D C D F E DC Fa G aG EF G FE DEF FC |
p. 13 *Haec est do - mus Do - mi - ni* fir - mi - ter ae - di - fi - ca - ta, etc.

De Dedic. eccl. ad Laud. Antiph. du XIIIe siècle.

"DD[Ẹ] C D F E D C" F Ga a♭Ga ♭a♭ a |
p. 13 (n) *Ma - jo - rem cha - ri - ta - tem ne - mo ha - bet,* etc.

De Apost. ad Laud.

D C D F E D DEF C D F E DEF FC |
p. 13 *La - pi - des pre - ti - o - si* o - mnes mu - ri tu - i, etc.

De Dedic. eccl. ad Laud.

*"D C D DF F DC D F DEF DC" | Fa Ga FG a GF̣ G D
p. 13 (n) *E - sto - te er - go mi - se - ri - cor - des,* sic - ut et Pa-ter ves-ter etc.

Dom. IV (I) post Pentec. Début légèrement déformé dans les antiphonaires actuels.

*"D[C̣] C D F EF D" DFD DC DC̣ F Ga a♭a G ♭G a
p. 9 (n) *Prin - ci - pes sa - cer - do - tum con - si - li - um* fe - ce - runt etc.

Fer. V post Dom. Pass. in Evang. Peut-être faut-il lire un *epiphonus* (DẸ) sur la première note, au lieu d'un *cephalicus.*

Thème 10. — R. T.

"DD[Ẹ] C D F E D DC F G" a G a FE DFD DC |
An - cil-la di-xit Pe-tro : *Ve-re* tu ex il-lis es, etc. — p. 9 (n)

Fer. IV maj. hebd. in Evang. Aujourd'hui du II[e].

*"DD[Ẹ] CF EF DE D" | D C D F GFEF FD
Ful - ge-bunt ju - sti, et tamquam scin-til - lae etc. — p. 9 (n), p. 15

De plur. Mart. in Evang. Ant. Trev., p. 612. Les signes neumatiques font voir qu'à la page 9 Réginon n'a pas eu en vue l'antienne *Fulgebunt justi* chantée aujourd'hui dans l'office romain. C'est probablement cette dernière qu'il a colloquée dans le II[e] mode, à la p. 19.

* DFED DG D F D C
Eu - ge, ser-ve bo-ne etc. p. 114. — p. 15 (n)

Peut-être faut-il lire sur la 2[e] syllabe, DC, au lieu de DG. Dans la notation pseudo-hucbaldienne les deux signes correspondant à C et G ne diffèrent que par la position.

DD[Ẹ] C DF F FED DF D C DF F FED DF F FDC | F G a
Lau - de-mus Do-mi-num, quem laudant an-ge - li tu-i, Che-ru-bim etc. — p. 19, II[e] mode

De S. Mich. in III noct. La mélodie d'après l'antiph. du XIII[e] siècle.

"DD[Ẹ] C DF FE D F FE D"
In ve-la-men-to cla-ma-bant etc., p. 139. — p. 9 (n)

"DD[Ẹ] C" DF F FE DC D FE DE D | D EF G G G D Fa a G
San - cti per fi-dem vi-ce-runt re-gna, o-pe-ra-ti sunt ju-sti-ti-am, etc. — p. 13 (n)

De plur. Mart. in Evang.

DA CDE D D D F E D F E DE DC | FG a Ga
Me et - e-nim de di-e in di-em quae-runt, et sci-re etc. — p. 17, II[e] mode

Fer. V post Quinquag. in Evang. Une des rares antiennes de l'office qui descendent jusqu'au son le plus grave de l'échelle gréco-romaine (A).

DEF DE C D F FED D CD F DEFD D | F a G a GF
l Si of-fers mu-nus tu - um ad al-ta - re, et re-cor-da-tus — p. 15
[G Ga a♭ ♭a |
[fu-e-ris etc.

Dom. VI (V) post Pent. in Evang.

"D C DF F DED CD F ED FE" D | C D Da♭ a
l Cum sub-le-vas-set o-cu-los Je-sus, et vi-dis-set etc. — p. 7 (n)

Dom. IV Quadr. in Evang. Trèves et Solesmes concordent le mieux avec R.

De la 3[e] époque :

"D D C D F E DẸ" C D F E D FG G |
Cu-jus pul-chri-tu-di-nem sol et lu-na mi-ran-tur etc. — p. 19 (n), II[e] mode

(De S. Agn. in III noct.) Antiph. du XIII[e] siècle.

D C D F F ED F D C CD D | D C D F F F G a a |
Hor-tus con-clu-sus es, De-i ge-ni-trix, hor-tus con-clusus, fons si-gnatus, etc. — p. 19, II[e] mode

De Assumpt. S. Mariae in Evang. Ant. Trev., p. 895.

R. T. — Thème 10.

DD C DF FE D F FE C F G a G F FG F |
p. 11 *In - ter - ro - ga - tus Jo - an - nes* ab He-ro-de di-cen - ti : etc.

De martyrio S. Joh. Bapt. ad Laud. Disparue de l'office. D'après l'antiph. du XIIIe siècle.

D D F D DC D C D F FE C | F F G FE DC D FE DE D |
p. 19 IIe mode *Be-a-ta ma-ter* et in-nu-pta vir-go, glo-ri-o-sa re - gi-na mun-di, etc.

De Assumpt. S. Mariae in Evang. Antiph. du XIIIe siècle. Aujourd'hui *intacta virgo.*

"DEF D D C D F" DEFC C F F Fa♭aG aG EF G CD D D |
p. 15 (n) *Se - nex pu-e-rum por-ta - bat,* pu-er au - tem se-nem re - ge-bat : etc.

De Purif. S. Mariae in Evang.

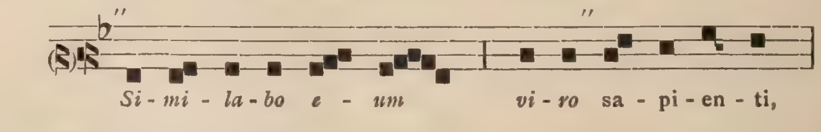
"D C D F FE DC DEFE DC DEF" F G a GF G♭a a |
p. 11 (n) l *In - cly-tus Mar-tyr Ti - bur - ti - us,* cum nu-da-tis plan - tis etc.

De S. Tiburtio in Vig. ad Vesp. Disparue de l'office. Antiph. du XIIIe siècle. R. enregistre une seconde fois cette antienne : en VIIIe mode (p. 47). C'est probablement une version dénaturée comme *Adstiterunt* (p. 197).

Variante avec appoggiature, *Similabo eum* (CD F D C F a G E F D), comprise chez Réginon dans la classe principale du Ier mode et, par exception, dans la classe unique du plagal. On ne rencontrera guère ici que des antiennes adjointes au *Benedictus* et au *Magnificat*, longues pour la plupart.

Antiennes de la 2e époque :

p. 13 (n)



qui ae - di - fi - ca - vit do - mum su - am su - pra pe-tram.

(De Conf. in Evang.) La fin d'après l'antiph. du XIIIe siècle.

"C CD D D D D F F" DCD DC F G a G F E F FGFD D |
p. 7 (n) *Du-ctus est Je-sus in de-ser - tum,* ut ten-ta-re-tur a di-a-bo - lo : etc.

Dom. I Quadr. in Evang. Début allongé aujourd'hui par l'insertion des mots *a Spiritu.*

C CD D D F E D C D F DED CD F E FG ED FE CD D |
p. 7 *Il-li* (er-go) *ho-mi-nes cum vi-dis-sent* quod fe-ce-rat Je - sus si-gnum, etc.

(Dom. IV Quadr. in Evang.) Pustet, Plantin et Lambillotte ont le thème 4.

"C CD DF F D" F G ♭ ♭a GF G Ga F E D |
p. 9 (n) *Non-ne cor no-strum* ar-dens e-rat in no-bis de Je - su, etc.

Temp. Resurr. in Evang.

Thème 10. | R. T.

"C CD D D D EFG G FE" D D | F D C
Us-que mo-do non pe - ti-stis quid-quam? Pe-ti-te, etc. | p. 19 (n) IIe mode

Dom. V post oct. Paschae in Evang. Ant. Trev., p. 471. Texte allongé dans la romain actuel.

"CD D D DE D DC DF FE" D CD DE DC |
Non vos re-lin-quam or-pha-nos, al-le-lu-ia: etc. | p. 9 (n)

De Vig. Pent. ad Vesp. in Evang.

CD D DC F F DE DC F Ga a ♭ G a GF
Lu-ge-bat au-tem Ju-dam Is-ra-el plan-ctu ma-gno, etc. | p. 13

De libro Machab. *(Sabb. ante Dom. III Octobr. in Evang.)* Cf. *Inton.*, p. 121.

*"C CD D D" [D D EF D E D DC |
Ad-sti-te-runt ju-sti an-te Do-mi-num, | p. 13 (n)

C D FG F F EF GF ED E FE D] |
et ab in-vi-cem non sunt se-pa-ra-ti: etc.

In Vig. plur. Mart. ad Vesp. (nunc de SS. Joanne et Paulo). Pustet et Solesmes ont un chant du Ier mode, mais composé sur le thème 4, incompatible avec les signes neumatiques de R. D'autre part Plantin et Lambillotte exhibent une mélodie du VIIIe, thème 13, dont le dessin initial se rapporte aux neumes. Nous avons donc ici une dégénérescence modale, identique à celle qu'a subie l'autre antienne commençant par le mot *Adstiterunt* (p. 253). Et c'est sans doute l'analogie des deux débuts qui aura communiqué l'altération de l'une à l'autre antienne.

"C CD D D D D D F" DCD C D FD FGa FE D D |
Cum es-set se-ro di-e il-la u-na sab-ba-to-rum, etc. | p. 9 (n)

Temp. Resurr. in Evang. Pustet commence par D.

C CD D D EF D C D F D DEDC | F G a GF G D
l *Dum trans-is-set Je-sus quoddam* ca-stel-lum, oc-cur-re-runt e-i etc. | p. 15
(Cum trans-i-ret)

Dom. XIV (XIII) post Pent. in Evang. Rég. et Ant. Trev., *Dum intraret.* Solesmes commence par D.

C CD D DC D FE FG DFEDCD DC | F G a G a GF GaG a♭a
l *Nu-pti-ae qui-dem pa-ra-tae sunt,* sed qui in-vi-ta-ti e-rant, etc. | p. 15

Dom. XX post Pent. in Evang. Ant. Trev., p. 566.

C CD D DF FE DE DC Fa Ga FG a FE DC DG EFE D D
l *Ho-di-e com-ple-ti sunt* di-es Pen-te-co-stes, al-le-lu-ia: etc. | p. 9

(De Pentec. in Evang.) Cf. *Inton.*, p. 121.

De la 3e époque :

"C CD D D D D D" D F DEFEC F G a G FG GFG D |
Ar-gu-e-bat He-ro-dem Jo-an-nes pro-pter He-ro-di-a-dem, etc. | p. 11 (n)

De Martyrio S. Joh. Bapt. ad Laud. Du IIe chez Guy.

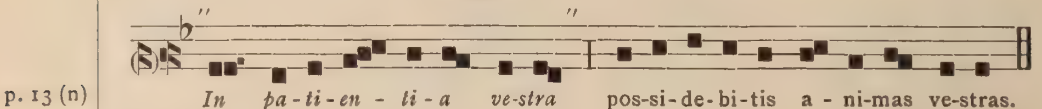
*C CD D D D D FF DFEC F G a G F G D G FE D
Vir-go glo-ri-o-sa sem-per E-van-ge-li-um Chri-sti ge-re-bat etc. | p. 15

De S. Caec. ad Vesp. in Evang. Le dessin mélodique ne concorde pas dans les livres actuels. Nous nous sommes conformé à l'antiphonaire du XIIIe siècle.

R. T.

Thème 11, *In patientia vestra* (D C D F G F E D), compris chez R. dans la classe principale du Ier ton, à part deux antiennes annexées au plagal. Depuis le moyen âge la proportion s'est renversée : aujourd'hui presque tous les chants dérivés de ce nome sont assignés au IIe mode latin. Les onze premiers forment une mélodie fixe; tous sauf un, ont pour signe neumatique initial un *epiphonus*, soit seul ($\overline{\text{DẸ}}$), soit précédé d'un point à même hauteur (D$\overline{\text{DẸ}}$).

Antiennes de la 2e époque :



p. 13 (n) *In pa-ti-en - ti - a ve-stra* pos-si-de-bi-tis a - ni-mas ve-stras.

Ie Apost. ad Laud.

"$\overline{\text{DẸ}}$ C D $\overline{\text{EF}}$ G FE" D $\overline{\text{DC}}$ F a G a $\overline{\text{GF}}$ F |
p. 5 (n) *Le - va-bit Do - mi-nus si-gnum* in na-ti-o-ni - bus, etc.

Sabb. ante Dom. III Adv. in Evang. Aujourd'hui du IIe.

"$\overline{\text{DẸ}}$ C D $\overline{\text{EFG}}$ F $\overline{\text{FE}}$ D $\overline{\text{DC}}$" | F a G a F $\overline{\text{FG}}$ G D $\overline{\text{CD}}$ F E D D ||
p. 5 (n) *Le - va-te ca - pi-ta ve-stra :* ec-ce appropinqua-bit re-dem-pti-o ve-stra.

Vig. Nat. Dñi in Evang. Cf. Antiph. du XIIIe siècle. Aujourd'hui *appropinquat.* — Du IIe depuis Guy.

"$\overline{\text{DẸ}}$ C D $\overline{\text{EF}}$ G $\overline{\text{FE}}$ D D $\overline{\text{DC}}$" |
p. 5 (n) *De - us a Li - ba-no ve-ni-et,* etc. p. 91.

"$\overline{\text{DẸ}}$ C D $\overline{\text{EF}}$ G $\overline{\text{FE}}$ D D" | F a G $\overline{\text{Fa}}$ a G $\overline{\text{EC}}$ F E D D ||
p. 11 (n) *Re - li-ctis re - ti-bus su-is,* se-cu-ti sunt Do-mi-num Je-sum Chri-stum.

De S. Andrea in Evang.

"D$\overline{\text{DẸ}}$ C D $\overline{\text{EFG}}$ F $\overline{\text{FE}}$ D $\overline{\text{DEC}}$" $\overline{\text{FG}}$ a G a $\overline{\text{GF}}$ F |
p. 5 (n) *Ec - ce in nu - bi-bus cae-li* Do - mi-nus ve-ni - et etc.

Dom. II Adv. ad Laud. Du IIe depuis Guy.

"D$\overline{\text{DẸ}}$ C D F $\overline{\text{EFG}}$ F $\overline{\text{FE}}$ D" | F G a G $\overline{\text{FG}}$ F F
p. 5 (n) *Lex per Mo-y-sen da-ta est,* gra-ti-a et ve - ri-tas etc.

Fer. III ante Vig. Nat. Dñi ad Laud. Du IIe depuis Guy.

"D$\overline{\text{DẸ}}$ C D E F G $\overline{\text{FẸ}}$ D $\overline{\text{DC}}$" | F F $\overline{\text{Ga}}$ $\overline{\text{aĢ}}$ a G $\overline{\text{EF}}$
p. 7 (n) *Ne - mo in e-um mi-sit ma-num :* qui-a non-dum ve-ne-rat

Fer. III post Dom. IV Quadr. in Evang. Du IIe depuis Guy.

[G $\overline{\text{FE}}$ D D ||
[ho-ra e-jus.

Thème 11. | R. T.

D[Ẹ] C D E F GE Ga FE D D | F Fa aGa ♭a
Si - gni-fi-ca-vit Do-mi-nus Pe-tro qua mor-te etc. p. 9

De S. Petro in Evang. Ant. Trev., p. 706, avec la psalmodie du Ier. Guy indique le IIe.

"D C D F G FE D DC" | F G a G FG F | FG E FE D D ||
Bo-num cer-ta-men cer - ta-vi, cursum consumma-vi, fi-dem ser-va-vi. p. 11 (n)

De S. Paulo in IIe noct. Du IIe chez Guy et aujourd'hui chez Pustet. Plantin a le Ier.

De la 3e époque :

"D DẸ C D E F G FE D D DC" |
Di - xit Hip-po-ly-tus ad De-ci-um: p. 11 (n)

F a G a F G G D DC E FE D D ||
Non me ex-po-li-a-sti, sed ma-gis ve-sti-sti.

De S. Hipp. ad Laud. Disparue de l'office. La fin d'après l'antiph. du XIIIe siècle.

Les neuf antiennes suivantes, toutes de la 2e époque, présentent le thème dans sa première partie seulement, ou se contentent de varier la mélodie avec plus ou moins de liberté.

"D DẸ C D EFG F FE D D" | C D FF D C E G FE
Ju - ste et pi - e vi-va-mus, ex-pe-ctan-tes be-a-tam spem etc. p. 17 (n) IIe mode

Dom. III Adv. ad Laud.

"D DẸ C D E F GF DEF D" C D F F F Ga G G |
Vos qui se-cu-ti e - stis me, se-de-bi-tis su-per se-des etc. p. 11 (n)

De Apost. in Evang. Du IIe depuis Guy.

"D[DẸ] C D F F E EFG FED D" C D F FE Ga Ga FG GF |
Vos qui re-li-qui-stis o - mni - a, et se-cu-ti e - stis me, etc. p. 11 (n)

Ibid. Aujourd'hui du IIe.

"DẸ C D E F G FE D D" DE C D F FE DE DC |
Tu - le-runt la-pi-des Ju - dae-i, ut ja-ce-rent in e - um : etc. p. 7 (n)

Dom. de Pass. in Evang. Guy et la plupart des livres modernes indiquent le IIe mode.

D[Ẹ] C D E F G FE D | C D F E D F G G
Di - ce-bat e-nim in-tra se: Si te-ti-ge-ro fim-bri-am etc. p. 19 IIe mode

Dom. XXIV (XXIII) post Pent. in Evang.

DẸ C D DGa F EC EF D D |
An - te lu-ci - fe-rum ge - ni-tus, etc., p. 157. p. 5

De Epiph. Dñi ad Laud. Du IIe depuis Guy *(Ibid.)*.

R. T. — Thème 11.

"D C D F G E F D" E F G E F $\overline{FE}$ |
p. 9 (n) — *Qui o-pe-ra-tus est Pe-tro* in a-po-sto-la-tum, etc.

De S. Paulo in I noct.

$\overline{DC}$ E F $\overline{GF}$ $\overline{DE}$ "$\overline{DC}$" F G a G F $\overline{G♭G}$ $\overline{a♭a}$ |
p. 5 (n) — *An - ge-lus Do - mi - ni nun-ti-a-vit Ma-ri - ae,*

$\overline{FG}$ $\overline{FE}$ $\overline{DEF}$ $\overline{FC}$ $\overline{EF}$ G F F $\overline{FE}$ $\overline{DC}$ D $\overline{FE}$ D D ||
et con - ce - pit de Spi-ri-tu San-cto, al - le - lu - ia.

Fer. II post Dom. I Adv. in Evang. Cf. *Inton.*, p. 118.

"$\overline{DC}$ E F $\overline{GF}$ D $\overline{DC}$" $\overline{Fa}$ $\overline{Ga}$ $\overline{FG}$ $\overline{FE}$ G $\overline{FE}$ D D ||
p. 13 (n) — *Lo - que-re Do - mi - ne,* qui - a au - dit ser-vus tu - us.

De libro Reg. *(Sabb. ante Dom. I post Pent. in Evang.)*

Les antiennes de l'office romain comprises chez Réginon dans le *protus*, et que l'on n'a pas rencontrées jusqu'ici, sont de l'iasti-éolien ou du lydien intense. On les trouvera plus loin, sous les thèmes 31, 45, 46 et 47.

CHAPITRE II.

CANTILÈNES IASTIENNES.

§ 167. Si, dans le chant chrétien, la grave mélopée éolienne représente le tempérament gréco-romain, pondéré par essence, l'harmonie ionienne, qui se chante plus à l'aigu, est le représentant de l'hellénisme oriental, modifié par son contact avec des races plus subjectives, plus ardentes. Aussi diverse d'accent et de formes que les modes de la Grèce occidentale (le dorien et l'éolien) sont fidèles à un type unique, la modalité ionienne constitue à elle seule tout un système musical. Déjà à l'époque classique nous la voyons exhiber ses nombreuses variétés : la forme normale dans les monodies de la scène tragique[1], la relâchée dans les chansons de table[2], l'intense dans les déplorations exaltées à la manière de l'Orient[3]; même ses mélopées mixtes (iasti-éoliennes) sont en usage dès les temps les plus anciens[4].

Vers le milieu du Ve siècle avant J. C. surgit un nouveau style mélodique, spécialement ionien, dont les maîtres fameux furent Phrynis de Mitylène et son heureux rival, Timothée de Milet[5].

[1] Aristote, *Probl.*, XIX, 48 : « L'hypophrygien (iastien) possède un caractère actif; « l'hypodorien (éolien) est grandiose et ferme. Ces deux harmonies ne conviennent pas « au chœur tragique, mais dans les chants de la scène elles sont à leur place. »

[2] Platon, *Républ.*, III, p. 398 : « Quelles sont les harmonies amollissantes et propres « aux festins ? L'ionienne et la lydienne dites relâchées. »

[3] *Les Suppliantes* d'Eschyle, chœur d'entrée, strophe 3.

[4] Voir ci-dessus pp. 37-38.

[5] *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 491.

C'est la musique de la décadence, si durement flagellée, au nom des traditions nationales, par les comiques[1] et les philosophes de l'école de Platon[2], ce qui n'empêcha d'ailleurs ni sa fortune, ni sa durée. En effet lorsque, à la suite des conquêtes d'Alexandre, toute l'Asie occidentale s'hellénisa et que les arts de la Grèce envahirent la Syrie et l'Égypte, ce furent les mélodies et les rythmes de l'Ionie qui acquirent la prédominance[3]. Plus tard, après que le christianisme eût déraciné dans ces pays les vieux cultes polythéistes et que lui-même y eût été supplanté par l'Islam, l'harmonie des Ioniens devint l'échelle fondamentale de la musique arabo-persane[4]. Jusqu'à ce jour elle garde dans cet art une primauté analogue à celle de l'octave éolienne chez les Grecs occidentaux et leurs disciples les Romains, de la gamme majeure chez les nations de l'Europe moderne.

§ 168. L'iastien a été aussi dès l'origine le mode le plus répandu dans les cantilènes chrétiennes de l'Occident. Saint

1 *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 482 et suiv.

2 Platon, dans son dialogue de *Lachès*, relègue l'*iasti* parmi les modes de provenance barbare, avec le phrygien et le lydien (p. 188). Son disciple Héraclide, qui maintient l'origine hellénique de l'iastien, s'efforce d'établir une différence d'*éthos* entre l'harmonie fondamentale et ses variétés dérivées. Voici comment j'interprète le passage problématique conservé par Athénée (XIV, 625) : « L'*éthos* de l'ancien mode ionien (le normal) « n'a rien de gracieux ni de joyeux; il est plutôt austère et dur, bien qu'on y trouve une « certaine distinction qui le rend éminemment propre à la tragédie. Quant aux Ioniens « d'à présent, leurs mœurs sont dissolues et fort éloignées du caractère de la susdite « harmonie. On dit que Pytherme de Téos a composé en ce genre d'harmonie des chan- « sons de table (σκολιὰ μέλη); et qu'étant Ionien lui-même, cette épithète a passé aux « mélodies. En effet il est probable que Pytherme, vivant en Ionie, aura accommodé « l'allure de ses mélodies au tempérament (voluptueux) de ses compatriotes. C'est pour- « quoi je présume que l'harmonie (des scolies) de Pytherme n'est pas l'*iasti* (de la « tragédie), *mais une variété fantaisiste de l'harmonie ionienne;* » τρόπον δέ τινα θαυμαστὸν [τῆς Ἰάδος] ἁρμονίας. Héraclide me paraît ici faire allusion à l'iastien relâché, qui, aux yeux d'un grec puriste, devait en effet passer pour un mode fantaisiste, puisque ses mélodies sont situées dans une octave modale autre que l'iastienne. Aristote explique, et justifie jusqu'à un certain point, l'emploi de ces déviations (παρεκβάσεις) de la mélopée (ci-dessus, p. 14, note 1), et défend hautement Timothée contre le rigorisme de Platon (*Mus. de l'ant.*, T. II, p. 490).

3 Se rappeler, par exemple, les *chansons ioniques* (ἰωνικὰ ᾄσματα). *Mus. de l'ant.* t. II, pp. 124, etc.

4 Voir Villoteau, Kiesewetter, Helmholtz, Land (*Toonladders der arabische muziek*, Amsterdam, 1880), qui transposent l'octave iastienne soit d'une quarte, soit d'une quinte, soit d'un ton à l'aigu.

Ambroise n'emprunta pas seulement à l'Église d'Antioche sa manière de chanter en chœurs alternatifs, mais aussi sans doute une partie des thèmes mélodiques déjà introduits dans la modulation des psaumes et des hymnes. L'harmonie iastienne occupe trois des modes de l'*Octoechos* latin (le VII[e], le VIII[e] et le IV[e]), lesquels se partagent entre eux plus de la moitié de l'antiphonaire de l'office. Elle a le privilège unique de se mêler à tous les autres modes du chant chrétien; non-seulement elle forme avec l'éolien les cantilènes hybrides dites *iasti-aeolia* (p. 93), elle s'associe par moments à l'hypolydien (th. 13), au dorien (th. 36, 37).

Dans le présent chapitre nous ne nous occupons que des deux formes du mode terminées sur la fondamentale (G), l'iastien normal et le relâché, réunis dans le *tétrard*. De tout temps les musicistes occidentaux ont attaché une idée d'élévation à cette famille de chants. « Tandis que les six premiers modes, » dit Guy d'Arezzo, « expriment les peines et les tribulations d'ici-bas, « arrivés au septième nous passons à la vie intellectuelle et « contemplative[1] ». Cela rappelle la définition de Cassiodore, plus ancienne de cinq siècles : « l'iastien aiguise l'intelligence des « esprits obtus; à ceux qu'appesantit le désir des choses terrestres, « il octroie l'appétence des biens célestes[2] ». Et cependant Guy, ni personne au moyen âge, ne pouvait se douter que l'iastien et le tétrard eussent une seule et même échelle.

C'est la forme plagale qui, aux yeux des esthéticiens du chant liturgique, réalise le plus complètement l'idéal du mode. Elle tient le premier rang pour l'usage; c'est par le VIII[e] mode que nous commencerons l'examen de cette famille harmonique.

SECTION I. — *Chants de l'iastien relâché.*

§ 169. « Le nombre huit », dit encore Guy, « est le symbole « universel de la perfection; c'est pourquoi le VIII[e] mode s'élève

[1] « Cum a primo usque ad sextum labores hujus vitae significentur, cum jam ad « septimum venitur, in quamdam transitur theoricam et contemplativam vitam. » *De mod. form.*, p. 107.

[2] « Iastius intellectum obtusis acuit, et terreno desiderio gravatis caelestium appeten- « tiam bonorum operator indulget. » *Var.* II, 40 (voir ci-dessus p. 76).

« au-dessus des douleurs et des chagrins, et n'admet pas les « soupirs, sinon ceux qui se dirigent vers le Ciel. Aussi serait-il « malaisé et inepte d'y composer une cantilène éplorée[1] ». En effet cette variété de l'harmonie iastienne, dont les accents résonnaient dans les festins de l'Athènes païenne, a reçu du christianisme la mission de réveiller les fidèles avant l'aube, et de leur suggérer des cantiques de louange, de jubilation. Ses antiennes remplissent l'office nocturne des fêtes et solennités de l'Église. Non moins favorable au développement mélodique que le Ier mode, il forme comme lui beaucoup d'antiennes de longue haleine.

§ 170. Sa structure harmonique a été analysée sur la mélodie de l'hymne à *Némésis* (pp. 45-46), et son parcours mélodique déterminé par l'examen de ses principaux types d'antiennes (pp. 88-89). Quatre degrés de l'octave iastienne sont aptes à commencer une mélodie antiphonique. Un seul d'entre eux appartient à l'accord du mode ; c'est G, le son fondamental, point de départ le plus fréquent de toute mélopée plagale. Le deuxième son initial est F, l'appoggiature inférieure de la susdite fondamentale (thème 13). Le troisième est a, tantôt appoggiature supérieure du son principal (var. du thème 12), tantôt anacrouse préparatoire de F (thème 14). Le quatrième point de départ est c (th. 18), étranger à la triade modale, et se rattachant seulement par consonance indirecte de quarte à la base harmonique[2].

§ 171. On distinguait au moins trois terminaisons psalmodiques du VIIIe mode dans la première moitié du Xe siècle[3].

I. Conclusion ordinaire, complète, en usage pour les antiennes

[1] « Octava pars in omnibus perfecta est, et transcendit labores et aerumnas, nec jam « dedita est lamentis, nisi his qui amore superno fiunt. Unde et difficile et ineptum est « ex eodem modo fieri lamentabile carmen. » *De mod. form.*, p. 107. — « Per tetrardum « (authentum) beatitudo exprimitur, sed quae adhuc carne gravatur; per ejus vero « subjugalem aeterna quies et habitudo exprimitur. » *Ibid.* — « Le VIIIe mode est « doux, paisible, propre aux narrations, et a un agrément fort naturel... On peut s'en « servir pour les textes qui marquent le désir de la félicité ou de la gloire, » etc. Poisson, *Traité du chant grégorien*, p. 360.

[2] Les antiennes du VIIIe mode commençant actuellement par D ou C ne sont pas primitives. Voir ci-dessus pp. 212, 220.

[3] Aurélien de Réomé a *cinq* terminaisons, Réginon *trois*, de même que la *Commemoratio*, Guy d'Arezzo *quatre*.

des cantiques de l'Évangile, ainsi que pour toutes les autres ayant pour son initial G, a ou F.

G a c ———— d d c c | c c a c ———— ♮ c♮ a G ||
Ju - sti - fi - cationes tuas cu - sto-di - am : non me de - re - linquas us-que - qua-que.

c c ♮ c♮ a G ||
sae-cu- lo-rum, a - men.

Exemple : *Venite post me.*[1]

II. Terminaison incomplète, suspensive, sur le quatrième degré (c), affectée aux antiennes qui commençent par cette note.

c c ♮ c d c ||
sae-cu - lo-rum a - men.[2]

Exemples : *Omnes gentes per gyrum. Hodie scietis.*

III. Variante de la précédente formule. Elle se trouve également accompagnée d'une antienne débutant par c.

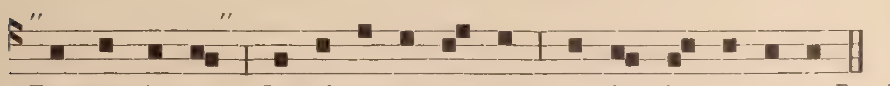
c c ♮a c d c ||
sae-cu - lo - rum a-men.[3]

c c c ♮aG a G F G a ♭aG FG G ||
Exemple : *Pro-pi - ti - us e - sto pec - ca - tis no - stris.*

§ 172. Les 228 antiennes du VIIIe mode que nous avons recueillies ci-après, dérivent, à part une demi-douzaine, de sept thèmes nomiques.

THÈME 12, primitif[4], *Tamquam sponsus* (G a G F a c ♮ G), compris chez Réginon dans la classe principale du tétrard plagal. R. T.

Antiennes de la 1re époque :



Tamquam spon-sus Do- mi-nus pro- ce - dens de tha - la - mo su - o. Ps. 18. p. 41 (n)

De Nat. Dñi in I noct.

[1] *Commem.*, pp. 217, 225, 216 (ci-dessus p. 118). Cette terminaison correspond apparemment à la première différence d'Aurélien, à la classe principale de Réginon, à la première division de Guy.

[2] *Ibid.*, p. 225. C'est la deuxième division de Réginon, la IVe de Guy.

[3] *Ibid.* (Les deux notes sur *Amen* sont interverties.) Cette troisième terminaison de la *Commemoratio* n'a pas d'équivalent certain chez Aurélien, et ne correspond à aucune des formules de Réginon ou de Guy.

[4] Dans le psautier hebdomadaire : *Deus judex justus*, ps. 7 ; *Adorate Dominum*, ps. 28 ; *Liberasti virgam*, ps. 73.

R. T. Thème 12.

"G a G G a GF" F G a c ♮ a c ♮ aF Ga a G G ||
p. 45 (n) *De-us ad-ju-vat me,* et Dominus susceptor est a - ni-mae me-ae. Ps. 53.
Sabb. sancto in IIIo noct.

"G G G a a G GF" Fa c♮ ac ♮ aF Ga a G G ||
p. 45 (n) *Do - mi - ne, ab-stra-xi - sti* ab in - fe - ros a - ni-mam me-am. Ps. 29.
Sabb. sancto in IIo noct.

"G G G G a G a GF" G a c ♮ a♮ a G ||
p. 45 (n) *Ab ho - mi - ni - bus i - ni-quis* li - be - ra me, Do - mi - ne. Ps. 139.
In Cena Dñi ad Vesp. Ant. Trev., p. 399.

"G G G a GF G a GF" F a c ♮ a c ♮ |
p. 45 (n) *Ju - sti - fi - ce - ris, Do - mi - ne,* in ser-mo-ni-bus tu-is, etc. Ps. 50.
In Cena Dñi ad Laud.

"G G a a" G G F G a c ♮ a c ♮ |
p. 41 (n) *Su - sce - pi-mus, De - us,* mi - se - ri - cor-di-am tu-am, etc. Ps. 47.
De Nat. Dñi in IIo noct.

"G G G[F] Ga a G" ac c c♮ a c♮ G FG G |
p. 49 (n) *Lae - ten - tur o-mnes* qui spe-rant in te, Do- mi - ne, etc. Ps. 5.
De Confess. in IIo noct.

"G G a a G G" G a G FGa a |
p. 43 (n) *Tri-um pu - e - ro-rum* can-te-mus hy - mnum etc. In cant. 3 puer.
Dom. II Quadr. ad Laud.

Ga GF a a♮ G G d decd cd c♮a F a c♮ aG a G |
p. 49 *Tres ex u - no o - re* cla-ma - bant in ca-mi - no i - gnis, etc. Ibid.
(Dom. ad Laud.) Ant. Trev, p. 5.

Les trois suivantes antiennes de l'office nocturne du vendredi-saint présentent le thème abrégé et devenu une mélodie fixe.

"G G a aG G G" c a c ♮ a a |
p. 45 (n) *Di - vi - se-runt si - bi ve-sti-men-ta me - a :*

a c ♮ cd a aG G GF Ga a G G ||
et su-per ve-stem me - am mi - se - runt sor-tem. Ps. 21.
In Io noct

"G G G a a G G" c a c c♮ a | cd ♮c a a G
p. 45 (n) *In - sur- re - xe-runt in me* te-stes i - ni - qui, et men-ti- ta est etc. Ps. 26.
Ibid.

Thème 12. | R. T.

"G a a G G c a" c c♮ a a | cd ♮c a G
Lon-ge fe-ci-sti no-tos me-os a me : tra-di-tus sum etc. Ps. 87. — p. 45 (n)

In IIIo noct.

De la 2e époque :

G G a a G GF Ga c♮ ac ♮a GF a a G G ||
An-ge-li e-o-rum sem-per vi-dent fa-ci-em Pa-tris. — p. 43

De Innoc. ad Laud. Cf. *Inton.*, p. 136.

G G a a G GF F a c ♮ ac ♮ |
Da-bo san-ctis me-is lo-cum no-mi-na-tum etc. — p. 49

De plur. Mart. in Evang. Antiph. du XIIIe siècle.

G G G a GF G F a a cd d | dc c♮ G a♮ ♮ a G G ||
E-go sum vi-a, ve-ri-tas et vi-ta, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia. — —

Temp. Resurr. in Evang. Notée entièrement dans l'*Enchir.*, p. 183.

*"G G a aG F Ga a" G G G a G a G F G Ga F F |
E-go pro te ro-ga-vi, Pe-tre, ut non de-fi-ci-at fi-des tu-a : etc. — p. 47 (n)

De S. Petro in Evang. Ant. Trev., p. 706 : début issu du thème 17, et incompatible avec les neumes de R. De même dans le diurnal bénédictin du XVe siècle.

"G aF FG G G" a c ♮
Me-men-to me-i, Do-mi-ne, etc., p. 89. — p. 45 (n)

"G a F G a c c ♮" G ♮ c a a G aG F |
Ste-tit Je-sus in me-di-o di-sci-pu-lo-rum su-o-rum, etc. — p. 45 (n)

Fer. III post Pascha ad Vesp. in Evang. (Ordo Rom. I.) L'F initial de Pustet est incorrect.

*"G G G G a" GF G a c c ♮G ♮c aG aG F |
Je-sum qui cru-ci-fi-xus est quae-ri-tis, al-le-lu-ia; etc. — p. 45 (n)

Fer. VI post Pascha ad Laud. in Evang. (Ordo Rom. I.) Ant. Trev., p. 446. (F initial incorrect).

*"G G aF FG G" a GF G Ga F F |
Pa-ter A-bra-ham, mi-se-re-re me-i, etc. — p. 43 (n)

Fer. V post Dom. II Quadr. in Evang. Ant. Trev., p. 321; (F initial fautif).

*" [G G F aG FG] " F a c d ♮ c a a G a |
Ma-ri-a au-tem con-ser-va-bat o-mni-a ver-ba haec, etc. — p. 41 (n)

Fer. III ante Vig. Nat. Dñi in Evang. Ant. Trev., p. 170. Le début, entièrement défiguré, est mieux conservé dans l'*Inton.*, p. 139, version que j'ai accordée avec les neumes de R.

"G G a a G GF" a c♮ GaGF F |
Mi-se-re-re me-i, fi-li Da-vid! — p. 43 (n)

c c♮ a ad c c c♮ cd c♮a FG a aca a G FG G ||
Quid vis ut fa-ci-am ti-bi? Do-mi-ne, ut vi-de-am.

Dom. Quinquag. in Evang. Version de Trèves, p. 283.

R. T. Thème 12.

"G a G F G a c" c c c ♮ a ♮c ♮ G |
p. 47 (n) *Ar-chan-ge - le Mi-cha-el,* con-sti-tu - i te prin-ci-pem etc.

De S. Mich. ad Laud. Antiph. du XIIIe siècle.

"G G G a a G G" c a c ♮ a a | cd ♮c a G GF G Ga a G |
p. 45 (n) *Ve - ri a-do-ra-to-res* a-do-ra-bunt Patrem in spi - ri-tu et ve - ri - ta-te.

Fer. V post Dom. III Quadr. in Evang. Ant. Trev., p. 340. Antiph. du XIVe siècle (Bibl. R. de Brux.).

"G G a a G G" G Ga c a Ga ♮ a G a G ac ♮ a G FG G ||
p. 43 (n) *Ma-los ma-le per-det,* et vi - ne-am su - am lo-ca-bit a - li - is a-gri-co - lis.

Fer. VI post Dom. II Quadr. in Evang. Ant. Trev., p. 323. Le texte est plus court que celui de l'autre antienne commençant par les mêmes mots. Les deux mélodies appartiennent à des modes différents, mais elles remontent probablement à une source commune. Cf. pp. 217-218.

"G Ga GF G" FD FE FG Ga GF aG Gc a GF Ga a G |
p. 51 (n) *A - do - na - i, Do - mi - ne De - us* ma - gne et mi - ra - bi - lis, etc.

De libro Judith. *(Sabb. ante Dom. IV Sept. in Evang.)*

*"Ga FGa G G Ga G G" G Ga aGF Ga a G |
p. 47 (n) l *Dum sa - crum my - ste - ri - um* cer-ne - ret Jo - an-nes, etc.

In Vig. S. Mich. ad Vesp. in Evang. Le début de Solesmes ne s'accorde pas avec les neumes de R.

*"Ga FGa G G G Ga G G" G G EG FGa FED DEF |
p. 41 (n) l *Dum me - di-um si-len - ti-um* te - ne-rent o - mni - a, etc.

De Nat. Dñi in Evang. Cf. Aur. Réom., p. 52. Sauf Pustet, qui a un simple G sur la première syllabe, tous mes antiphonaires commencent par GD.

*"[G] aG G a c ♮G" a G F | F a c cd de c♮a d c♮ aG
p. 49 (n) l *Za-chae - e, fe-sti-nans* de-scen-de, qui-a ho-di - e in do-mo etc.

De Dedic. eccl. in Evang. Tous les livres modernes débutent par F. Si cela était exact, l'antienne devrait se trouver dans la première division de R.

*"G Ga aG G FG G" G G a♭ G a GF F |
p. 43 (n) *Ad - ve - ne - runt no - bis* di - es pae - ni-ten-ti - ae,

a F a c d ♮ c♮ aG G EF Ga a G G G ||
ad re - di-men-da pec-ca - ta, ad sal - van - das a - ni-mas.

De Apostolo. *Temp. Quadr. in Evang.* Mélodie métabolique comme la suivante. Le début est déformé déjà dans l'*Inton.*, p. 136.

"G [GGF] Ga a G G G G" G a♭ G a G F |
p. 41 (n) *In il - la di - e stil - la - bunt* mon-tes dul-ce - di-nem, etc., p. 154.

De la 3e époque :

"G G G G a a G GF" F a c ♮ ac ♮ aF Ga a G G G ||
p. 47 (n) *I - gne me e - xa-mi - na - sti,* et non est in-ven-ta in me i - ni-qui-tas.

De S. Laur. in IIIo noct.

Thème 12. | R. T.

"G a GF Ga G" Fa c d c c♮ ac c♮ G |
O - re-mus o - mnes ad Do-mi-num Je-sum Chri-stum, etc. p. 49 (n)

De S. Clem. in Evang. Antiph. du XIII[e] siècle.

*"[G G a] aG F Ga G" c c ♮ G a c ♮ |
Pri - us-quam te for-ma - rem in u - te - ro, no-vi te, etc. p. 47 (n)

De S. Joh. Bapt. in I noct. Pustet et Plantin ont le thème 16, ce qui ne s'adapte pas aux neumes. L'antiphonaire du XIII[e] siècle débute également par une version improbable.

"G a GF a a♭ G FG G" a GF G Ga F F G GF G a cd c♮c dc
O vi-rum in-ef - fa - bi - lem! nec la - bo-re victum, nec mor - te vin-cen-dum; p. 49 (n)

c d ♮ c a G a G a G EF Ga a G G ||
qui nec mo-ri ti - mu - it, nec vi - ve - re re - cu - sa - vit.

De S. Mart. ad Laud. Aur. Reom., p. 53. Antiph. du XIII[e] s. Mélodie métabolique.

Variante *a*, *Labia mea* (G F a c ♮ G a G); le commencement du thème mélodique est abrégé.

Antienne de la 1[e] époque :

La-bi - a me-a lau-dabunt te in vi-ta me-a, De - us me-us. (Cf. p. 135.)

Inton., p. 139.

De la 2[e] époque :

"G F a c c ♮" G ♮c a G aG F |
Qui - a vi - di - sti me, Tho-ma, cre - di - di - sti : etc. p. 45 (n)

Dom. in Alb. ad Vesp. (Ordo Rom. I.)

*"G F a c ♮G ♮c a G aGF F" |
Da - ta sunt e - i in - cen - sa mul - ta, p. 47 (n)

G G G F a cd c♮c dc c d c c♮ a c♮ aG G |
ut ad - o - le-ret e - a an - te al - ta - re au - re - um etc.

De S. Mich. in III° noct. Début défiguré dans les livres actuels, et déjà dans l'*Inton.* (p. 141). Tous ont le thème 18. Seul l'antiph. du XIII[e] siècle s'accorde avec R.

"G F a c ♮G ♮c a G" |
La - pi - da - ve - runt Ste - pha-num, etc. p. 43 (n)

De S. Steph. ad Laud.

G F a c ♮G ♮c a G G G a G aGF F |
Se - pe - li - e - runt Ste-pha-num vi - ri ti - mo - ra - ti etc. p. 43

De eod. off. in Evang.

"G G F G a c" ♮G ♮c a G aG F |
Vi - de - te ma-nus me - as et pe-des me - os, etc. p. 45 (n)

Fer. III post Pascha in Evang. (Ordo Rom. I.)

R. T. Thème 12.

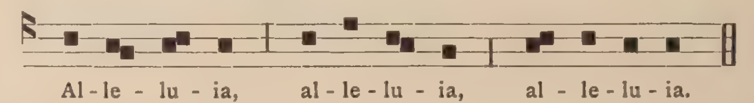
"GGa F a c ♮G ♮c a" G aG F | G G F G a c ♮G ♮c a G G ||

p. 45 (n) *Da - ta est mihi o-mnis* po-te-stas in cae-lo et in ter-ra, al-le-lu-ia.

Fer. V post Pascha ad Vesp. (Ordo Rom. I.)

Variante *b*, *Alleluia* diurnal des dimanches (a G F G a G), commençant par l'appoggiature supérieure de la corde fondamentale (comme l'hymne *à Némésis*, p. 43). Ce modèle mélodique se confond souvent avec le thème 14.

Antiennes de la 1re époque :



Al-le-lu-ia, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia.

(Dom. ad hor. diurn.)

a G F G Ga G F ac c♮cdc a a G G ||

Hymnum can-ta-te no-bis de can - ti-cis Si-on. Ps. 136.

(Fer. V ad Vesp.) Diurn. du XVe siècle.

"a G FG G F a cd dc" c c♮ a ♮c ♮ G G |

p. 45 (n) *Li-be-ra me de san-gui-ni-bus,* De-us, De-us me-us : etc. Ps. 50.

Fer. IV maj. hebd. ad Laud.

De la 2e époque :

"a G FG Ga G" F a F a a G Fa ac ♮aG a♮a aG |

p. 45 (n) *Dum com-ple - ren-tur* di-es Pen-te-co-stes, al - le - lu - ia,

c c cdc a G c♮ Ga aG Fa ac ♮aG a♮a aG ||

ve-nit laus in Je-ru-sa-lem, al - le - lu - ia.

(Dom. Pentec. in Evang.) Ant. Trev., p. 507.

a GF Ga G Fa c c c c cd c c c♮ a cd aG FG G G |

p. 49 *I-ste san-ctus pro le-ge* De-i su-i cer-ta-vit us-que ad mor-tem, etc.

De uno Mart. in Evang.

*"[a G Ga a a" G a G F a c c c c♮ aG G] |

p. 39 (n) *Tu es vas e-le-cti-o-nis,* san-cte Pau-le a-po-sto-le, etc.

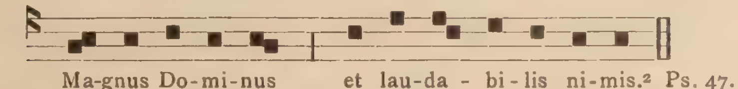
De S. Paulo in II noct. Chez R. inscrite au VIIe (probablement par erreur). *Inton.*, p. 137.

Thème 13, primitif, *Magnus Dominus* (FG G a G F a c ♮ G), compris chez Réginon dans la première division du VIIIe mode : développement du thème précédent par l'addition d'une anacrouse mélodique, l'appoggiature

Thème 13. | R. T.

inférieure de la corde fondamentale[1]. Par la mise en évidence des sons F a c, la première partie de la cantilène incline fréquemment vers l'harmonie lydienne. Ce thème a formé beaucoup d'antiennes longues.

Antiennes de la 1re époque :



Ma-gnus Do-mi-nus et lau-da - bi-lis ni-mis.[2] Ps. 47.

(Fer. III ad Noct.).

"FG G a c ♮ c a" ♮ a a a GF Ga a G G ||
De - us mi-se-re-a-tur no-stri, et be-ne - di-cat no-bis. Ps. 66. — p. 51 (n)

Dom. III Quadr. ad Laud.

"F FG G a FG G" a c ♮ c a G ♮ G a GaG |
Po-tens es Do-mi - ne e-ri-pe-re nos de ma-nu mor-tis : etc. — p. 51 (n)

In cant. 3 puer. *Dom. IV Quadr. ad Laud.* Aujourd'hui *de manu forti.*

"F FG G GF a c cd c c" c ♮ a ♮c ♮ G G G ||
Con-fi - te-bor ti-bi, Do-mi-ne, quo-ni-am e-xau-di-sti me. Ps. 117. — p. 51 (n)

Dom. Sexag. ad Laud. Partout, excepté à Trèves, le mot *Domine* a été supprimé.

F FG G G G F Ga FE D D | G G a G F G Ga F F |
Spi-ri - tus et a-ni-mae ju - sto-rum, hymnum di-ci-te De-o no-stro etc. — p. 53

In cant. 3 puer. *De plur. Mart. ad Laud.*

"F FG G G a G" GE FGa FE D | F Ga a Gac♮ cdc
Bo-num est spe-ra-re in Do - mi - no quam spe - ra-re — p. 51 (n)

Dom. IV Quadr. ad Laud.

a Ga G G G ||
in prin - ci - pi-bus. Ps. 117.

"F FG G a G GE FGa" FE D | F Ga a G ac♮ cdc
Do-mi - nus mi-hi ad - ju - tor est, non ti - me-bo etc. Ps. 117. — p. 51 (n)

Dom. III Quadr. ad Laud.

FG G a G c c♮ a c c c♮ aG a♮ a G FG G |
Vi - tam pe-ti-it a te, tri-bu-i - sti e - i Do-mi - ne etc. Ps. 20. — p. 53

De Conf. in III noct. Antiph. du XIIIe siècle. *Inton.*, p. 137.

[1] Lorsque le son d'appui est répété, l'antiphonaire de Trèves remplace le premier F par le degré inférieur (E), en sorte que F FG devient E FG.

[2] Autres antiennes du psautier hebdomadaire : *Domine, in virtute tua*, ps. 20; *Quoniam in te confidit*, ps. 56; *Deus, Deus meus, ad te de luce*, ps. 62 (*Fer. II ad Laud.*); *Tibi soli peccavi*, ps. 50 (*Fer. V ad Laud.*).

R. T. | Thème 13.

"FGa G G G G" a GaG G G FE F D E F Ga G F Ga a |
p. 51 (n) *Do - mi-ne, i-ste san-ctus* ha-bi-ta - bit in ta-ber-na - cu - lo tu - o :

c c c♮ a · c♮ aG a♮ aG G |
o-pe-ra - tus est ju - sti - ti - am,

G G FE F D E F Ga a G G ||
re-qui-e - scet in mon-te san-cto tu - o. Ps. 14.

Ibid.

De la 2[e] époque :

"FG G ac c ♮" c♮ a G ac G a G FE F | D E FG Ga G |
p. 51 (n) *Mi - si di-gi-tos me-os* in fi - xu-ram cla-vo - rum, et manum me-am etc.

Dom. in Alb. ad Vesp. (Ordo Rom. I.)

"FG G a G a G" F aç c♮ G G G G a G G F Ga a |
p. 51 (n) *Mit - te ma-num tu-am* et co-gno-sce lo-ca cla-vo-rum, al-le-lu - ia : etc.

Ibid. in Evang.

"FG G G G G a c" Ga G F | ac c ♮ cd a
p. 51 (n) *Cum-que in-tu-e-ren-tur* in cae-lum e - un-tem il - lum, etc.

De Ascens. Dñi ad Laud.

"FG G" G ac♮ cdc c c♮ a ♮c aG G |
p. 51 (n) *Ju - cun-da - re,* *fi - li - a Si - on,* etc., p. 154.

Inton., p. 138.

F FG G ac c♮ aG a G | F Ga a G FGa FE D
p. 53 *I - de - o ju - re - ju - ran-do* fe-cit il-lum Do - mi - nus etc.

De Conf. ad Laud.

"F FG G F ac" c c♮ aG a G | ♮ c aF Ga a G G |
p. 51 (n) *Ste-pha - nus vi - dit* cae-los a - per-tos : vi-dit et in - tro - i - vit : etc.

De S. Steph. ad Laud. Antiph. du XIII[e] siècle.

"F FG G ac" c ♮ cdc aG a G | G FE F D EF Ga a G G |
p. 51 (n) *Fa-ctum est si - len-ti-um* in cae-lo, dum dra - co com-mi - te - ret bel-lum : etc.

De S. Mich. in Evang.

"F FG G GF a c" cdc a♮a | G ac G a G G FE D F FG G G ||
p. 51 (n) *E-xal - ta-te re-gem re-gum,* et hymnum di-ci-te De - o, al-le - lu-ia.

De Ascens. Dñi ad Laud.

F FG G a c G a F Ga G G |
p. 51 *Spi-ri - tus car-nem et os-sa* non ha-bet, etc.

Fer. III post Pascha in Evang.

Thème 13. — R. T.

"F FG G" G aG G G G aF Ga a G |
I - sti sunt ser - mo - nes quos di - ce - bam vo - bis, etc. — p. 51 (n)

Fer. III post Pascha in Evang. (Ordo Rom. I.)

*"F FG G F Ga a" G a c ♮c a G F | ac c♮ a d c♮ aG |
Mi-cha - el, Ga-bri - el, Che-ru-bim et Se-ra-phim, non ces-sant cla-ma - re etc. — p. 51 (n)

De S. Mich. in Evang. Ant. Trev., p. 946 : début assez corrompu, meilleur dans le *Process. monast.* de Solesmes, p. 170.

"F FG GF Ga a G G" G G Ga G G ac a G GaGF F |
Di - ci - te in - vi - ta - tis : Ec - ce pran - di - um me - um pa - ra - vi, etc. — p. 53 (n)

Dom. XX (XIX) post Pent. in Evang.

F FG G G G G F a c c ♮ c de d |
Spi - ri - tus qui a Pa - tre pro - ce - dit, al - le - lu - ia : etc. — p. 51

Dom. Pentec. in Evang. Aussi antienne de communion, le mardi de la Pentecôte. La cantilène empiète d'une manière insolite sur l'étendue de l'authente.

"FF FG Ga GGF FGac" c♮a a | G ac G a G FE D F Ga a G G |
Ar - dens est cor me - um, de - si - de-ro vi-de - re Do-minum meum : etc. — p. 51 (n)

Fer. V post Pascha ad Vesp. in Evang. (Ordo Rom. I.)

"F FG Ga F FG G" Ga FE D FG F FE D D |
Par - vu - lus fi - li - us ho - di - e na - tus est no - bis : — p. 51 (n)

C D F FG GF ac c♮ Ga♮G a a G FE D F Ga G G ||
et vo - ca - bi - tur De - us for - tis, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

De Nat. Dñi ad Laud. Antiph. du XIIIe siècle. — Cette antienne et les deux suivantes, d'allure populaire, n'auraient-elles pas fait partie originairement d'un chant développé, une sorte de cantate de Noël ? L'identité du motif de début porte à le supposer.

"FG Ga F FG G" G G a G a G
Na - to Do - mi - no an - ge - lo-rum cho-rus etc., p. 150. — p. 51 (n)

De Oct. Nat. Dñi in III noct.

"FGa G G G Ga a F G G[a]" |
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, etc., p. 139. — pp. 51 et 47 (n)

Cf. Aur. Reom., p. 53.

"FG G a c a GF" Ga a G | c c♮ aG a G a G G FE D
l *Fi - li, quid fe - ci - sti* no - bis sic ? e - go et pa - ter tu - us do - len - tes — p. 51 (n)

[E F Ga a G |
[quae - re - ba - mus te. etc.

Dom. I post Epiph. in Evang.

"FG G Ga F a c d" c♮ ac c♮ G G a GF Ga a G |
l *Rab - bi, quid pec-ca-vit* ho - mo i - ste, quod cae - cus na - tus est ? etc. — p. 51 (n)

Fer. IV post Dom. IV Quadr. in Evang.

R. T. Thème 13.

"FG G a G c c♮ a" c c♮ aG a ♮ a G G |
p. 51 (n) l Tu es qui ven-tu-rus es, an a - li - um ex-pe-cta-mus? etc.
Dom. III Adv. in Evang.

"FGa G Ga aGF Ga" a G G Gc a GF Ga a G |
p. 51 (n) l *Ma - gi vi - den - tes* stel-lam di - xe - runt ad in - vi-cem : etc.
(De Epiph. Dñi in Evang.).

"FGa G G FEF DFED" | F G a c c♮a a Gc c♮ a G a E FG
p. 51 (n) l *Scrip-tum est e - nim* qui-a domus me - a do-mus o-ra-ti-o-nis etc.
Fer. III post Dom. I Quadr.

"F FG GaG a c ♮caG FG G" | Gc c♮ cd c♮a a ac♮ a G a
p. 51 (n) l *E-go sum pa-stor o - vi - um,* e - go sum vi-a, ve-ri-tas
Dom. I post Oct. Paschae in Evang.
[a♮ aG GaG |
[et vi - ta : etc.

"F FG GF" a c ♮ c a FG GaG |
p. 51 (n) l *Ec - ce nunc tem-pus ac-cep-ta - bi - le,* etc.
De Apostolo. *Temp. Quadr. in Evang.* Le initial de Pustet est incorrect.

"F FG G a♮c c G a G" | ♮ c a GF Fa a G |
p. 51 (n) l *Ho - di - e cae - le - sti spon-so* jun-cta est Ec - cle - si - a : etc.
De Epiph. Dñi in Evang.

"F FG G" F G a♭ a G F |
p. 51 (n) *Mis-sus est Ga - bri - el* an - ge - lus etc., p. 151.
Hucbald (*Mus.*, p. 105) analyse les intervalles compris dans cette antienne métabolique.

"F FG GF Ga a G" G G G a♭ G a G F | F ac c c♮
p. 51 (n) *Qui sunt hi ser - mo-nes* quos con-fer-tis ad in-vi-cem am-bu-lan-tes, etc.
Fer. II post Pascha in Evang. Également modulante par bémol.

*[FG G Ga] FG G Ga a G | a c G aG FG G
p. 41 *Po - nam in Si - on sa - lu - tem,* et in Je - ru - sa - lem etc.

Fer. V post Dom. III Adv. in Evang. Le début de la mélodie est douteux. Le texte diffère seulement par le premier mot, et la musique par le premier membre, d'avec l'antienne *Dabo in Sion*, que l'on trouvera sous le thème 15. Plantin assigne ce thème aux deux chants, contrairement aux autres antiphonaires. Cf. *Inton.*, p. 138.

*["FGa G G a c♮ a" G a]
p. 51 (n) *Do - mi - ne rex o - mni-po-tens,* etc.

De libro Esther. *(Sabb. ante Dom. V Sept. ad Vesp. in Evang.).* Aujourd'hui altérée et passée au IIe mode, la mélodie primitive est devenue méconnaissable dans nos antiphonaires. Ce qui est certain, c'est qu'elle appartenait au thème 13, comme toutes les antiennes attribuées à la première div. du VIIIe mode chez R.

Thème 13. | R. T.

De la 3e époque :

"F FG G a♮c c ♮" a G c c♮ aG a GaG |
Ho-di - e Ma-ri-a vir-go cae-los a-scen-dit, etc. p. 51 (n)

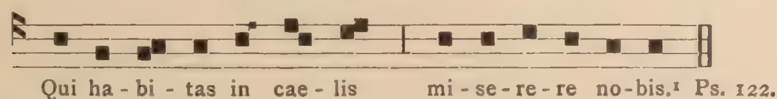
De Assumpt. S. Mariae in Evang. Inton., p. 138.

FGa G G ac ♮c a G G G FE F D E F Ga aG G |
Do - mi-ne Je-su Chri-ste, se-mi-na-tor ca-sti con-si-li-i : etc. p. 53

De S. Caec. in II noct. Version de Pustet.

THÈME 14, primitif, *Qui habitas* (a FG G a c ♮ G), compris chez Réginon dans la classe principale du VIIIe mode : modification du thème précédent par l'antéposition d'une nouvelle anacrouse, en sorte que le véritable son initial apparaît précédé de ses deux appoggiatures : l'aiguë d'abord, l'inférieure ensuite.

De la 1re époque :



Qui ha-bi-tas in cae-lis mi-se-re-re no-bis.[1] Ps. 122.

(Fer. III ad Vesp.)

"a FG Ga FG G" a c ♮ c a ♮c a a G G ||
Lau-da-te De-um, cae-li cae-lo-rum et a-quae o-mnes. Ps. 148. p. 43 (n)

Dom. I Quadr. ad Laud. Trèves et Solesmes produisent cette mélodie dénaturée, en Ier mode : a FG G est devenu E CD D. C'est la succession de triton (entre *Deum* et *caelorum*) qui a provoqué l'altération.

*[a] FG G aG FG G a c ♮ cd a G G |
Re-spe-xit Do-mi-nus hu-mi-li-ta-tem me-am, etc. p. 51

De hymno S. Mariae *(Fer. IV ad Vesp.)*. Puisque cette antienne fait partie de la classe principale de R., elle ne peut commencer par F, comme dans les livres actuels.

De la 2e époque :

"a F FG G" G a G G a G F Ga a | a c G a G
Con-tri-tum est cor me-um in me-di-o me-i, con-tre-mu-e-runt p. 45 (n)

In Cena Dñi ad Laud.

[F E D FE FG G G ||
[o-mni-a os-sa me-a.

*"a F(G) G a G a G F G Ga" F F | G F G a cd ♮c aG
Vi-de, Do-mi-ne, af-fli-cti-o-nem me-am, quo-ni-am e-re-ctus est etc. p. 45 (n)

Dom. de Pass. ad Laud.

[1] Autres antiennes du psautier hebdomadaire : *Servite Domino*, ps. 2; *Tu Domine servabis nos*, ps. 11; *Exaudiat te Dominus*, ps. 19; *Conversus est furor tuus*, de cant. Isaiae (*Fer. II ad Laud.*).

R. T. Thème 14.

"a F FG G GF Ga a G" Fa c c♮c dc a GF Ga ♮ a G G G ||
p. 45 (n) *Ju-di-ca cau - sam me-am :* de-fen-de, qui-a po-tens es, Do-mi-ne.
Dom. in Palm. ad Laud. .

a FG G G G a G F G Ga F F | Fa c d ♮ c♮ aG
p. 41 *Sci-to - te* qui-a pro-pe est re-gnum De-i : a-men di-co vo-bis, etc.
De Vig. Nat. Dñi in Evang.

"aF F FG G" ac c♮ aG a G |
p. 41 (n) *Com - ple - ti sunt* di - es Ma - ri - ae, etc.
Fer. VI ante Nat. Dñi ad Laud.

"a FG G a c" a GF Ga a G | a c ♮ c a
p. 49 (n) *Ma-gi - ster, sci-mus* qui-a ve - rax es, et vi-am De-i etc.
Dom. XXIII (XXII) post Pent. in Evang.

"a FG G ac c" ♮ cd a a GF Ga a G |
p. 49 (n) *Ma-gi - ster, quod est man-da-tum* magnum in le-ge? etc.
Dom. XVIII (XVII) post Pent. in Evang.

"a F FG G" ac c♮ aG a G | G ♮ c d ca c ♮ |
p. 47 (n) *A-per-tum est os Za-cha-ri-ae* et pro-phe-ta-vit di-cens : etc.
De S. Joh. Bapt. in Evang.

"a F FG G" a G c♮ a | F G a c ♮ a ♮ G G |
p. 47 (n) *Jo-an-nes est no-men e - jus :* vi-num et si-ce-ram non bi-bet, etc.
De eod. off. ad Laud.

a FG G a c ♮ c a c ♮ G aGa ♮a |
p. 49 *De pal - ma* ad re-gna per-ve-nerunt san-cti, etc.
(Cum)
De plur. Mart. ad Laud.

*"a FG G a G ac a ♮aG G" Fa c cd d d c de c♮ a |
p. 45 (n) *Pe-ti - te et ac-ci-pi-e - tis,* ut gau-di-um vestrum ple-num sit : etc.
Dom. V post Pascha in Evang. Début incorrect dans tous mes livres, sauf Trèves et Solesmes.

"a FG G G a G FE" F G EF D | D E F Ga a aca ♮a G G |
p. 47 (n) *ɿQuod-cum-que li-ga-ve-ris* su-per ter-ram, e-rit li-ga-tum et in cae-lis : etc.
De S. Petro in Evang.

"a F FG Ga G Fa c ca" cde d de c♮ a a |
p. 43 (n) *ɿAb O-ri - en - te ve-ne-runt ma - gi* in Beth-le-hem etc.
De Epiph. Dñi in Evang.

Thème 14. — R. T.

De la 3e époque :

"a F FG G a ♭ a G" a GF Ga a G |
Lau-ren-ti - us bo-num o-pus o-pe - ra - tus est, etc. — p. 47 (n)

De S. Laur. ad Laud.

THÈME 15, *Rex pacificus* (G D F G a G a c ♮ G), compris chez R. dans la classe principale du VIIIe mode. C'est un développement du thème 12. Le dessin fondamental, caractérisé dès le début par la descente vers la quarte grave, est celui de la célèbre hymne ambrosienne *O lux beata Trinitas* (p. 71). Il rappelle également l'hymne de Mésomède *à Némésis*.

Antiennes de la 2e époque :



Rex pa - ci - fi - cus ma-gni-fi-ca-tus est, — p. 41 (n)

cu-jus vul-tum de - si - de - rat u - ni-ver-sa ter-ra.

De Vig. Nat. Dñi ad Laud.

"G FD E F Ga a G G" F a c ♮ a c ♮ |
E - le - va - re, e - le - va - re, con-sur-ge, Je-ru-sa-lem : etc., p. 137. — p. 41 (n)

G GFD E FG G G G a G F Ga a FEF DF |
Chri-sto da - tus est prin-ci-pa-tus et ho-nor re - gni; etc. — p. 43

De Oct. Theoph., ad Crucem vel ad Fontes. Ant. Trev., p. 253.

"G GFD FE FG GaG" Fa aG G |
Da-bo in Si - on sa - lu - tem, etc., pp. 89, 111. — p. 41 (n)

"GFGF D F Ga G" G G G aG F Ga aG F FG G G |
San - cti et ju - sti in Do-mi-no gau-de - te, al - le - lu - ia : etc. — p. 45 (n)

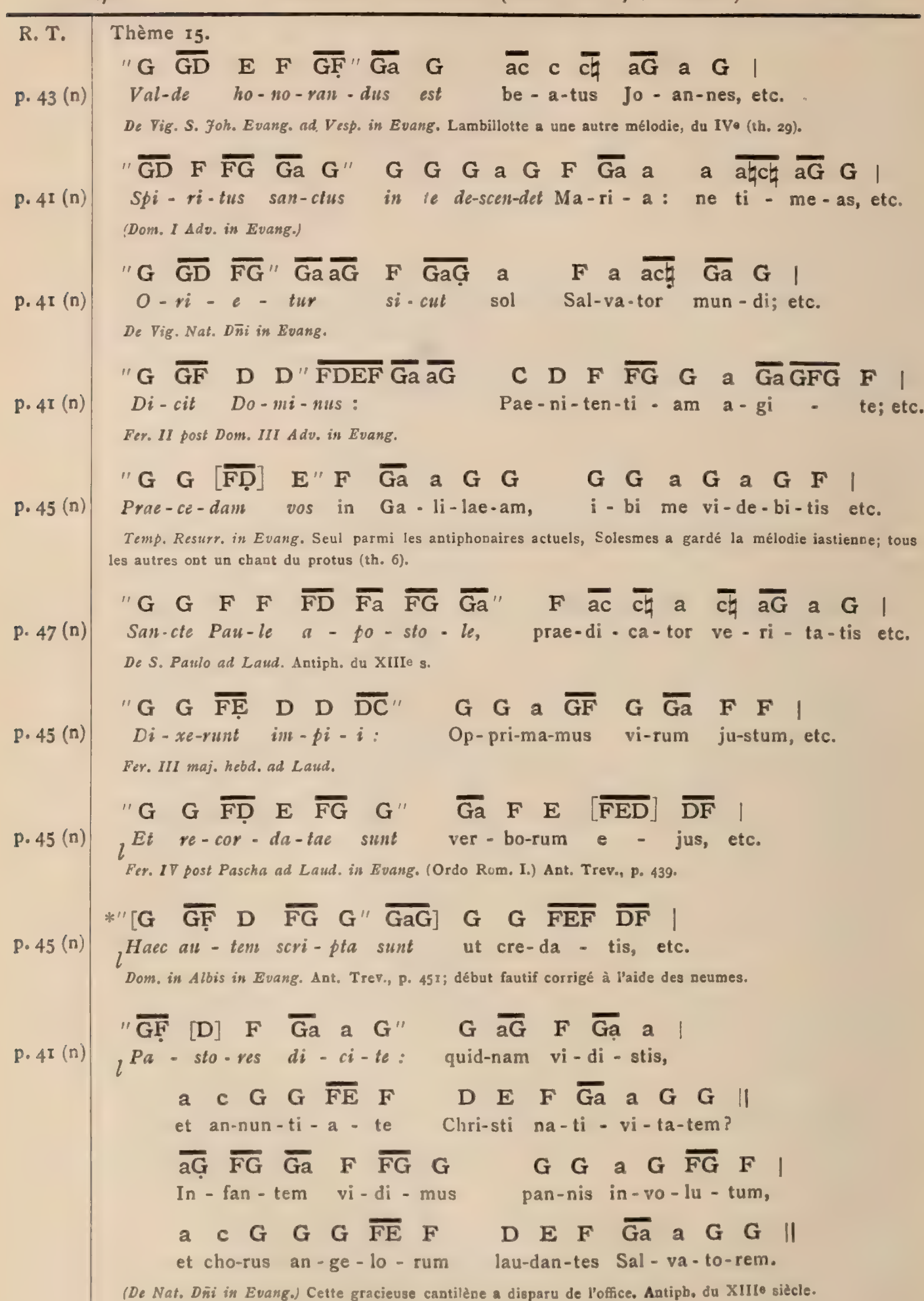
De Sanct. temp. Resurr.

"G GD FG G a G" a GF Ga a GFG DE FED D |
O-mnes san - cti quan-ta pas-si sunt tor-men - ta, etc. — p. 49 (n)

De plur. Mart. ad Laud.

"G GD" F Fa G G G G G aG F Ga a |
Ec-ce De-us me-us, et ho-no-ra-bo e - um : etc. — p. 41 (n)

Fer. V ante Vig. Nat. Dñi ad Laud. Texte du *Resp. greg. : Ecce Dominus meus.*



R. T. | Thème 15.

"G GD E F GF" Ga G ac c c♮ aG a G |
p. 43 (n) *Val-de ho-no-ran-dus est* be-a-tus Jo-an-nes, etc.

De Vig. S. Joh. Evang. ad Vesp. in Evang. Lambillotte a une autre mélodie, du IVe (th. 29).

"GD F FG Ga G" G G G a G F Ga a a a♮c♮ aG G |
p. 41 (n) *Spi-ri-tus san-ctus in te de-scen-det* Ma-ri-a : ne ti-me-as, etc.

(Dom. I Adv. in Evang.)

"G GD FG" Ga aG F GaG a F a ac♮ Ga G |
p. 41 (n) *O-ri-e-tur si-cut* sol Sal-va-tor mun-di; etc.

De Vig. Nat. Dñi in Evang.

"G GF D D" FDEF Ga aG C D F FG G a Ga GFG F |
p. 41 (n) *Di-cit Do-mi-nus :* Pae-ni-ten-ti-am a-gi-te; etc.

Fer. II post Dom. III Adv. in Evang.

"G G [FD] E" F Ga a G G G G a G a G F |
p. 45 (n) *Prae-ce-dam vos* in Ga-li-lae-am, i-bi me vi-de-bi-tis etc.

Temp. Resurr. in Evang. Seul parmi les antiphonaires actuels, Solesmes a gardé la mélodie iastienne; tous les autres ont un chant du protus (th. 6).

"G G F F FD Fa FG Ga" F ac c♮ a c♮ aG a G |
p. 47 (n) *San-cte Pau-le a-po-sto-le,* prae-di-ca-tor ve-ri-ta-tis etc.

De S. Paulo ad Laud. Antiph. du XIIIe s.

"G G FE D D DC" G G a GF G Ga F F |
p. 45 (n) *Di-xe-runt im-pi-i :* Op-pri-ma-mus vi-rum ju-stum, etc.

Fer. III maj. hebd. ad Laud.

"G G FD E FG G" Ga F E [FED] DF |
p. 45 (n) l *Et re-cor-da-tae sunt* ver-bo-rum e-jus, etc.

Fer. IV post Pascha ad Laud. in Evang. (Ordo Rom. I.) Ant. Trev., p. 439.

*"[G GF D FG G" GaG] G G FEF DF |
p. 45 (n) l *Haec au-tem scri-pta sunt* ut cre-da-tis, etc.

Dom. in Albis in Evang. Ant. Trev., p. 451; début fautif corrigé à l'aide des neumes.

"GF [D] F Ga a G" G aG F Ga a |
p. 41 (n) l *Pa-sto-res di-ci-te :* quid-nam vi-di-stis,

a c G G FE F D E F Ga a G G ||
et an-nun-ti-a-te Chri-sti na-ti-vi-ta-tem?

aG FG Ga F FG G G G a G FG F |
In-fan-tem vi-di-mus pan-nis in-vo-lu-tum,

a c G G G FE F D E F Ga a G G ||
et cho-rus an-ge-lo-rum lau-dan-tes Sal-va-to-rem.

(De Nat. Dñi in Evang.) Cette gracieuse cantilène a disparu de l'office. Antiph. du XIIIe siècle.

Thème 15. | R. T.

G G F FE DF FE D DF F G a G
l Mi-ra-bi-le my - ste - ri-um de-cla-ra-tur etc., p. 148. p. 43

G G GF FD EFED D C D FG G | G G a G a G F
l Ba-pti-zat mi-les re - gem, ser-vus Do-mi-num su-um, etc. p. 43
De Oct. Theoph. in Evang. Disparue de l'office. Antiph. du XIII[e] siècle. *Process. monast.*, p. 45.

"G GD FG" GaG F Ga a G F a G F Ga F F F DEFE C
l Ho-mo qui - dam de-scen - de-bat ab Je-ru-sa-lem in Je-ri-cho, etc. p. 49 (n)
Dom. XIII (XII) post Pent. in Evang.

"GD F G Ga G" G G GF FGa FE DEF |
l Fon - tes a-qua-rum san-cti-fi - ca - ti sunt etc. p. 43 (n)
De Oct Theoph. ad Crucem vel ad Fontes. Ant. Trev., p. 249. Antiph. du XIV[e] s. (Bibl. R. Brux.).

"GD [FG] G G G Ga G" G a GaGF | F a c c cdc c d c c♮
l Or - di - nes an-ge-lo-rum vi-den-tes in-vi-si-bi-lem ve-ni-en-tem p. 43 (n)
De Epiph. Dñi in Evang. Disparu de l'office. Antiph. du XIII[e] siècle.
[aG a GaGF |
[in a-quis, etc.

"G GF D FG Ga G" G G ♭ a G FGa a |
Qui ma - jor est ve-strum, e - rit mi-ni-ster ve - ster, etc. p. 43 (n)
Fer. III post Dom. II Quadr. in Evang. Ant. Trev., p. 319. Mélodie métabolique, comme les trois suivantes.

"G G GFD" E F Ga a G G G a♭ G aGF F |
Ju-dae-a et Je-ru - sa-lem, no - li - te ti - me - re : etc. p. 41 (n)
De Vig. Nat. Dñi ad Laud.

*"G [FD FE]" FG G G G G a♭ Ga G F |
Ve-ni - ent ad te qui de-tra-he-bant ti - bi, p. 43 (n)

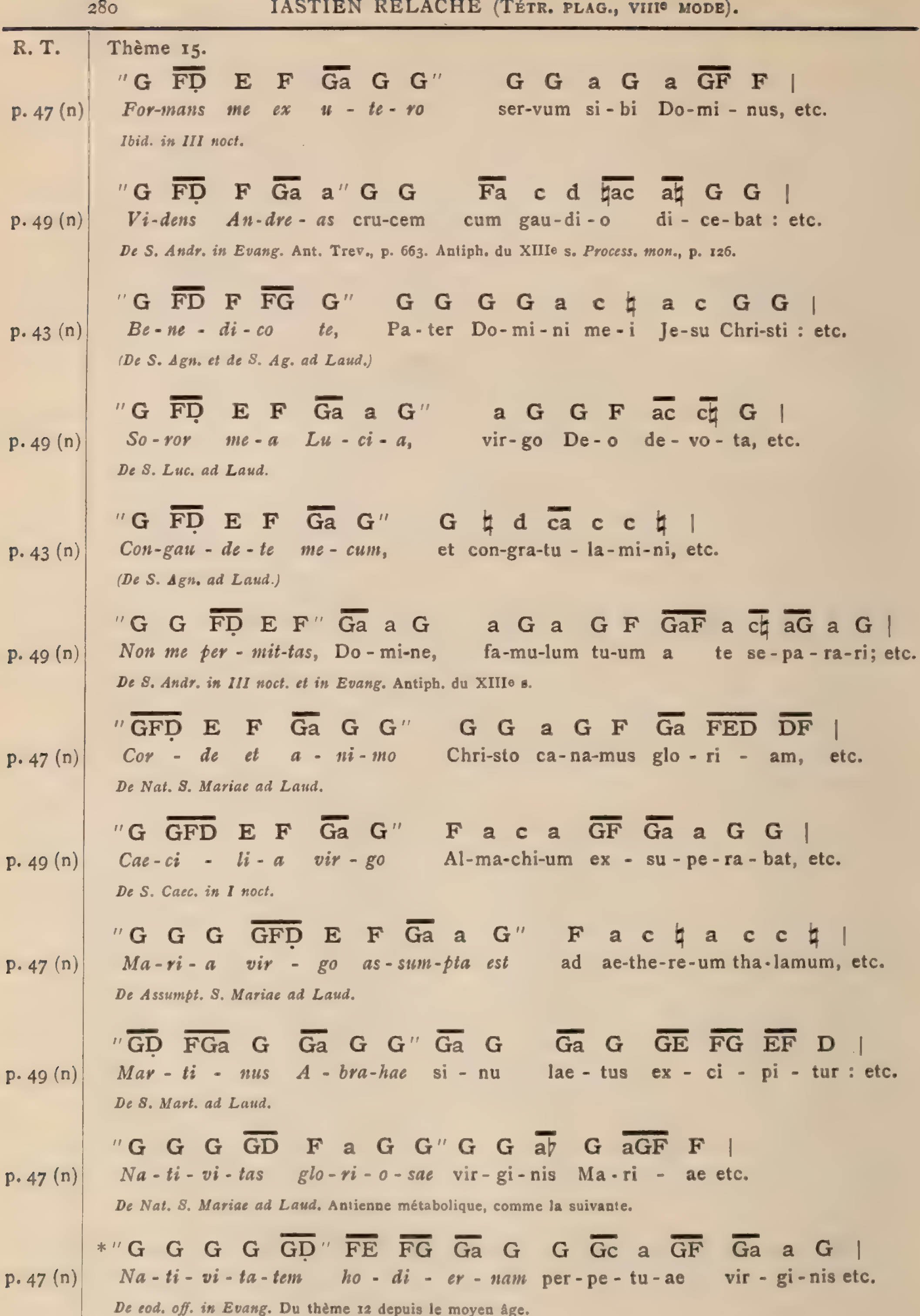
a F ac c c♮ a c♮ aG G aF Ga a G G ||
et a-do-ra-bunt ve-sti-gi - a pe-dum tu-o-rum.
De Epiph. Dñi in Evang. Disparue de l'office. Antiph. du XIII[e] siècle.

"G GD F FG GaG" F GaG a♭a F G a c G a G |
Su-per so-li - um Da-vid, et su-per re-gnum e-jus, etc. p. 41 (n)
Dom. II Adv. in Evang.

De la 3[e] époque :

"G G FD E F Ga a G" G aG a G F |
Ad o-mni - a quae mit-tam te, di - cit Do-mi-nus, etc. p. 47 (n)
De S. Joh. Bapt. in I noct.

"G FD E F Ga a G" Ga a GF F |
Do-mi - nus ab u - te-ro vo - ca-vit me : etc. p. 47 (n)
Ibid. in II noct.



R. T. | Thème 15.

"G FD E F Ga G G" G G a G a GF F |
p. 47 (n) *For-mans me ex u - te - ro* ser-vum si - bi Do-mi - nus, etc.
Ibid. in III noct.

"G FD F Ga a" G G Fa c d ♮ac a♮ G G |
p. 49 (n) *Vi-dens An-dre - as* cru-cem cum gau-di - o di - ce- bat : etc.
De S. Andr. in Evang. Ant. Trev., p. 663. Antiph. du XIIIe s. *Process. mon.*, p. 126.

"G FD F FG G" G G G G a c ♮ a c G G |
p. 43 (n) *Be - ne - di - co te,* Pa - ter Do - mi - ni me - i Je-su Chri-sti : etc.
(De S. Agn. et de S. Ag. ad Laud.)

"G FD E F Ga a G" a G G F ac c♮ G |
p. 49 (n) *So - ror me - a Lu - ci - a,* vir- go De - o de - vo - ta, etc.
De S. Luc. ad Laud.

"G FD E F Ga G" G ♮ d ca c c ♮ |
p. 43 (n) *Con-gau - de - te me - cum,* et con-gra-tu - la - mi - ni, etc.
(De S. Agn. ad Laud.)

"G G FD E F" Ga a G a G a G F GaF a c♮ aG a G |
p. 49 (n) *Non me per - mit-tas,* Do - mi-ne, fa-mu-lum tu-um a te se - pa - ra-ri; etc.
De S. Andr. in III noct. et in Evang. Antiph. du XIIIe s.

"GFD E F Ga G G" G G a G F Ga FED DF |
p. 47 (n) *Cor - de et a - ni - mo* Chri-sto ca - na-mus glo - ri - am, etc.
De Nat. S. Mariae ad Laud.

"G GFD E F Ga G" F a c a GF Ga a G G |
p. 49 (n) *Cae - ci - li - a vir - go* Al-ma-chi-um ex - su - pe - ra - bat, etc.
De S. Caec. in I noct.

"G G G GFD E F Ga a G" F a c ♮ a c c ♮ |
p. 47 (n) *Ma - ri - a vir - go as - sum-pta est* ad ae-the-re-um tha-lamum, etc.
De Assumpt. S. Mariae ad Laud.

"GD FGa G Ga G G" Ga G Ga G GE FG EF D |
p. 49 (n) *Mar - ti - nus A - bra-hae* si - nu lae - tus ex - ci - pi - tur : etc.
De S. Mart. ad Laud.

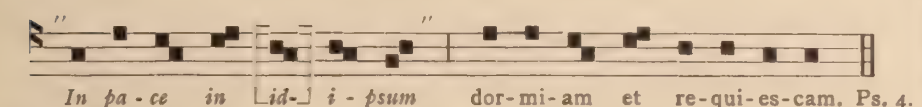
"G G G GD F a G G" G G a♭ G aGF F |
p. 47 (n) *Na - ti - vi - tas glo - ri - o - sae* vir - gi - nis Ma - ri - ae etc.
De Nat. S. Mariae ad Laud. Antienne métabolique, comme la suivante.

*"G G G G GD" FE FG Ga G G Gc a GF Ga a G |
p. 47 (n) *Na - ti - vi - ta - tem ho - di - er - nam* per - pe - tu - ae vir - gi - nis etc.
De eod. off. in Evang. Du thème 12 depuis le moyen âge.

R. T.

THÈME 16, probablement primitif, *In pace* (G c ♮G a F a G), compris chez Réginon dans la classe principale du VIIIe mode. Le dessin mélodique, à peu près fixe, ne s'adapte qu'à des textes courts, et en fort petit nombre dans l'office.

Antiennes de la 1re époque :



In pa-ce in ⌊*id-*⌋ *i-psum* dor-mi-am et re-qui-es-cam. Ps. 4. p. 45 (n)

Sabb. sancto in I noct.

G c ♮G ♮c aG aG Fa c ♮G ♮ c a♮ a G G ||
De fru-ctu ven-tris tu - i po-nam su-per se-dem tu-am. Ps. 131. p. 41

De Nat. Dñi ad Vesp.

"G c ♮G ♮ c" a G aG F | GF Ga c c ♮G ♮c a a ♮ a G G ||
Ve-ni-te a-do-re-mus e - um, qui - a i-pse est Do-minus De-us noster. Ps. 94. p. 43 (n)

De Epiph. Dñi in II noct. Cette antienne se combine avec le psaume *Venite exsultemus* d'une manière tout à fait inusitée dans le reste de l'office, sauf à l'Invitatoire. Le texte et la cantilène antiphonique se répètent non-seulement après le psaume, mais *entre chaque couple de versets*. Le mode primitif d'exécution se déduit de cet agencement :

le préchantre : *Venite adoremus....*
1er demi-chœur : *Venite exsultemus....* 2e demi-chœur : *Praeoccupemus faciem....*
chœur général : *Venite adoremus....*
1er demi-chœur : *Quoniam Deus....* 2e demi-chœur : *Quia in manu ejus....*
chœur général : *Venite adorémus....* etc.

C'est là ce que les écrivains du VIe siècle (entre autres Grégoire de Tours) appellent un *psalmus responsorius* : un psaume à refrain.

G c ♮G ♮c a G aG F Fa c c ♮G ♮ c a a ♮ a G ||
De-di-sti he-re-di-ta-tem ti-men-ti-bus nomen tu-um, Domi-ne. Ps. 60. p. 49

De Apost. in II noct.

De la 2e époque :

"G c ♮G ♮ c a" G a G F G F a c c ♮G ♮ c a a G G ||
Re-ple-vit et in-e-bri-a-vit me a-ma-ri-tu-di-ne i-ni-micus me-us. p. 45 (n)

De Parasc. in Evang. Ant. Trev., p. 406.

"G c ♮G ♮c a G a GF F" G F a c ♮ G ♮ c a ♮ a G G ||
Au-di-te et in-tel-li-gi-te tra-di-ti-o-nes quas Dominus de-dit vo-bis. p. 43 (n)

Fer. IV post Dom. III Quadr. in Evang.

"G c c ♮G ♮ c" a G a G F |
Vi-den-ti-bus il-lis e-le-va-tus est, etc. p. 45 (n)

De Ascens. Dñi ad Laud.

R. T. Thème 16.

De la 3e époque :

"G G c ♮G ♮c a G" a G F Fa c c ♮

p. 43 (n) *Ob-tu-le-runt pro e-o Do-mi-no* par tur-tu-rum etc.

De Purif. S. Mariae ad Laud. Plantin et Solesmes ont un début incorrect (F a c ♮G).

Variante par élimination du son initial. Elle ne s'applique qu'à une seule antienne :

c ♮ G ♮ c a G a G a G F | Fa c c ♮G ♮ c a a ♮ a G ||

p. 53 *Lumen ad re-ve-la-ti-o-nem* gen-ti-um, et glo-ri-am plebis tu-ae Is-ra-el.

De Purif. S. Mariae in Evang.[1] Cf. Aur. Reom., p. 53. Le G initial de Pustet est fautif.

THÈME 17, *Beati qui ambulant* (Gc a G F a G), compris chez Réginon dans la classe principale du VIIIe mode. Le début seul est fixe. La montée à la quarte, le trait caractéristique du dessin, forme un groupe indissoluble de deux ou de trois sons (Gc, Gac). Nous avons là un des nomes les plus répandus dans l'antiphonaire romain : il a été traité avec une prédilection marquée à la dernière période de l'élaboration du recueil. Beaucoup de mélodies s'étendent vers l'aigu jusqu'à la quinte modale, et la dépassent même.

Antiennes psalmiques :



— Be-a-ti qui am-bu-lant in le-ge tu-a Do-mi-ne. Ps. 118.

(In off. fer. ad Prim.)

"G Gc a GF Ga a" G G ♮c d ca c c ♮ |

p. 45 (n) *Cum his qui o-de-runt* pa-cem, e-ram pa-ci-fi-cus : etc. Ps. 119.

In Cena Dñi ad Vesp. Ant. Trev., p. 398.

"G Gc a G a GF Ga G" a F G Ga F F |

p. 41 (n) *Be-a-tam me di-cent o-mnes* ge-ne-ra-ti-o-nes, etc.

De hymno S. Mariae. *Fer. II post Dom. III Adv. in Evang.*

1 La fête de la Purification de la sainte Vierge n'a été introduite à Rome qu'au VIIe siècle (voir plus haut p. 171); mais déjà auparavant il existait à la date du 2 février une procession aux flambeaux, transformation chrétienne d'une solennité payenne célébrée à ce moment de l'année. *S. Greg. Lib. Sacram.*, note 163 (Ed. bénéd., p. 306). L'antienne *Lumen ad revelationem gentium*, d'une mélodie si archaïque, a peut-être été chantée originairement à la susdite procession.

Thème 17. — R. T.

"G Gc aG G" a G F G a cd c c♮cd c |
Ma-gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi-num; etc. — p. 51 (n)

De eod. *(Fer. II ad Vesp.)*

"G Gc aG" a GF G a ac d ♮ ca ♮c a G |
Per vi - sce - ra mi - se - ri - cor - di - ae De - i no-stri, etc., p. 118. — p. 51 (n)

De la 2e époque :

"G Gc a a G" a GF Ga a G G | cc cdc ac c
E - go plan-ta - vi, A - pol - lo ri - ga - vit : De - us au - tem etc. — p. 47 (n)

De S. Paulo ad Laud.

"G Gc a GF Ga G" a G F Ga a | c♮ a c d G aG
Re-ple - ti sunt o - mnes Spi - ri - tu san - cto, et coe-pe-runt lo-qui, etc. — p. 45 (n)

Dom. Pent. ad Laud. Cf. Aur. Reom., p. 52.

"G Gc a G a G F" Ga G ♮ c d ca c c ♮ |
Sic e - runt no - vis - si - mi pri - mi, et pri - mi no - vis-si - mi : etc. — p. 43 (n)

Inf. hebd. Septuag. in Evang. Ant. Trev., p. 272.

"G Gc a G a F a G G" | G G ac c c c c ♮ a c ♮ G
O - por - tet te, fi - li, gau-de - re, qui - a fra - ter tu-us mor-tu-us fu - e - rat — p. 69 (n)

[a FG G G |
[et re - vi - xit : etc.

Sabb. ante Dom. III Quadr. in Evang. Depuis le IXe siècle elle ne se chante plus qu'à titre d'antienne de communion, le même jour.

"G Gc a aG F GaG FG G" ♮ c d a c c c |
Res-pon-dens au - tem an - ge - lus di - xit mu - li - e - ri - bus : etc. — p. 45 (n)

Dom. Resurr. ad Laud.

"G Gc a G F Ga G G" G G ♮ c d e d c♮ aG
No - li - te ex - pa - ve - sce - re : Je-sum Na - za - re-num quae-ri - tis etc. — p. 45 (n)

Ibid. Ant. Trev., p. 423.

"G Gc a GF Ga G" a c c ca cd c |
Ex - i - vi a Pa - tre : et ve - ni in mun-dum, etc. — p. 45 (n)

Dom. V post Pascha in Evang. Trèves et Solesmes ont une mélodie tout autre, du IVe mode.

"G Gc a aG F Ga G" G ♮ c da c c ♮ |
No - li - te ju - di - ca - re, ut non ju - di - ce-mi-ni : etc. — p. 49 (n)

Dom. IV (I) post Pent. in Evang. Plantin est incorrect.

"G Gc a a G a GF Ga" a G G | c♮ c de d |
Au - di - stis qui - a di-ctum est an - ti - quis : Non oc - ci - des : etc. — p. 49 (n)

Dom. VI (V) post Pent. in Evang.

R. T. Thème 17.

"G Gc aG Ga GF Ga G" G G a G acd c♮ Ga ♮ a G FG G |
p. 41 (n) *Ne ti - me - as Ma - ri - a,* in - ve - ni-sti gra - ti - am a-pud Do-mi-num : etc.

(Dom. I Adv. in Evang.) Texte actuel : *invenisti enim gratiam.*

"G Gc aG Ga GF Ga Ga"
p. 41 (n) *Be - a - ta es Ma - ri - a,* etc., p. 88.

"G Gc a a G a GF" Ga a G FG G | G ♮cd d d de dcd c
p. 45 (n) *In-gres - so Za-cha-ri - a* tem-plum Do-mi - ni, ap-pa - ru-it e - i

De S. Joh. Bapt. ad Vesp. in Evang.

[c c ♮a ♮c ♮ G |
[Ga-bri-el an - ge-lus, etc.

"G G Gc aG a" GF G a c c ♮G |
p. 41 (n) *In prin-ci - pi - o* et an - te sae-cu - la, etc., p. 157.

"G Gc a G a G G" a G F Ga G | G a G a G GF
p. 49 (n) *No - li - te sol - li - ci - ti es - se* di - cen - tes : Quid man-du - ca - bi-mus etc.

Dom. XV (XIV) post Pent. in Evang.

*["Gc aG FG G" ♮ cd d d d a c ♮ | c c Ga] ♮ a♮ G G ||
p. 41 (n) *Je - ru - sa - lem, re-spi - ce* ad O - ri-entem, et vi-de, al - le - lu - ia.

Fer. II post Dom. I Adv. Ant. Trev., p. 140. Le dessin mélodique ne s'accorde avec R., ni pour la forme modale (VIIe), ni pour le dessin. L'altération de la mélodie est antérieure à Guy, qui indique le VIIe mode également (*De mod. form.*, p. 103).

*"Gac a aG F Ga aG G" G ♮ a c♮ G ♮c d c c♮ Ga
p. 43 (n) *Vo - ca o - pe - ra - ri - os,* et red-de il - lis mer - ce-dem su - am, etc.

Inf. hebd. Septuag. in Evang.

*"Gac a a aG F" Ga a G ♮ c de d de c a c c ♮ |
p. 45 (n) *Ve - spe-re au - tem* sab - ba - ti, quae lu - ce - scit in pri-ma sab-ba - ti, etc.

Sabb. sancto ad Vesp. in Evang.

*"Gac a a aG F Ga FG G" ♮ c d a cc c |
p. 45 (n) *An - ge-lus au - tem Do - mi - ni* de-scendit de cae - lo etc.

Ibid. Texte du *Resp. greg. : Angelus enim.*

"G Gc a aG F" Ga a G a G F G a♮a G G |
p. 43 (n) *Ex - tol - lens quae-dam* mu - li - er vo-cem de tur - ba, di - xit :

G ♮cd d e d ca c dc ♮ ♮ ♮c d c ♮c dc a G G |
Be- a - tus ven-ter qui te por - ta-vit, et u - be-ra quae su-xi-sti. etc.

(Dom. III Quadr. in Evang.) Ant. Trev., p. 332. Antiph. du XIVe siècle. Le texte est tant soit peu modifié dans les livres actuels du rit romain.

Thème 17. | R. T.

"G Gc a G a" F GaG FG G | ♮ c de d d c c
Di-xit-que Da-vid ad Do - mi - num, cum vi-dis-set an-ge-lum etc. — p. 49 (n)
De libro Reg. *(Sabb. ante Dom. IX post Trinit. in Evang.)* Ant. Trev., p. 535.

"G G Gc a G F G" G G a GFE FG FED F DF CD C |
Do-mi-nus pos-se-dit me in i-ni-ti-o vi - a - rum su - a - rum, etc. — p. 49 (n)
De Sap. Salom. *(Sabb. ante Dom. IV Aug. in Evang.)* Ant. Trev., p. 538.

*"Gac a a GF" Ga a a G G a G F Ga a |
Di - xit au-tem Do-mi-nus ser-vo : Red-de quod de-bes. etc. — p. 49 (n)
Dom. XXII (XXI) post Pent. in Evang.

*"Gac a aG F Ga G G" G ♮ c d ca cc c |
Da - ma-sci, prae-po - si-tus gen-tis A-re-tae re-gis etc. — p. 47 (n)
De S. Paulo ad Laud.

*"Gac a a G" a G F Ga a G | G d♮de d
Di - xit au-tem pa-ter-fa-mi-li-as : A-mi - ce, etc. — p. 43 (n)
Inf. hebd. Septuag. in Evang.

*"Gac a a G" a G F Ga a G G | d♮de d
Di - xit au-tem pa-ter ad ser-vos su-os : Ci - to etc. — p. 43 (n)
Sabb. ante Dom. III Quadr. in Evang.

*"Gac a G a GF Ga a a" G G | G d♮de d
Di - xit Je-sus di - sci-pu-lis su-is : Af-fer - te etc. — p. 45 (n)
Temp. Resurr. in Evang.

De la 3e époque :

"G Gc aG G G a G G" F Ga G | c♮ a ♮ c a a GF
Ne ti - me - as a fa - ci - e e - o - rum, qui - a e-go te-cum sum, etc. — p. 47 (n)
De S. Joh. Bapt. in I noct.

"G Gc a FG G" c♮ ac c cd c | ♮ c d ♮ c♮ aG G
Di-sce - de a me, pa - bu - lum mor-tis, qui-a jam ab a - li - o etc. — p. 43 (n)
(De S. Agn. in I noct.)

"G Gc a G a GF GGạ G G | G ♮cd" d
Be - a - tus Lau-ren-ti - us di - xit : Me - a nox etc. — p. 47 (n)
De S. Laur. in II noct.

"G Gc a G a GF GGạ G G | d♮de" d d
Be - a - tus Lau-ren-ti - us di-xit : Gra - ti-as etc. — p. 47 (n)
De eod. off. ad Laud. Texte du *Resp. greg.* et des livres modernes : *Beatus Laurentius orabat dicens :* etc.

R. T. | Thème 17.

G Gc a G a G a GF Ga a G G | d♮de d d
p. 47 *Be - a - tus Lau-ren - ti - us o - ra - bat* di-cens : Do - mi - ne etc.
De eod. off. in II noct. Antiph. du XIIIe siècle.

"G Gc a G a GF GGa" G G c♮ Ga c c c c | ♮ c d c
p. 47 (n) *Non e - go te de- se - ro,* fi - li, ne-que de-re-linquo : sed ma-jo - ra etc.
De eod. off. in I noct. Id.

G Gc a G a G F Ga a G G | d♮de d d
p. 49 *Be - a - tus An-dre - as* o - ra - bat di-cens : Do - mi-ne etc.
De S. Andr. ad Laud. Id.

*"Gac a aG F GaG" FG G cc♮ ac c c | ♮ c d c♮ a♮ a G
p. 47 (n) *Non me de - re - lin - que - re,* pa - ter san-cte, qui-a thesau-ros tu-os etc.
De S. Laur. in I noct. Texte du *Resp. greg.* et des livres actuels : *Noli me derelinquere.*

*"G Gc [a♭GF] Ga G" G♮ d c c♮ aG aa G | G Gd c c♮ a ♮c
p. 43 (n) *Be - a - ta A - gnes* in me-di - o flam - ma - rum, ex-pan-sis ma - ni-bus
(De S. Agn. in Evang.)
[♮ G G
[o - ra - bat : etc.

Variante *a*, *Hic vir despiciens*, mélodie fixe, qui se développe d'un bout à l'autre dans les cordes de l'iastien normal (VIIe mode).

Antiennes de la 2e époque :

p. 49 (n) *Hic vir de - spi - ci - ens* mun-dum et ter-re - na, tri - umphans,

di - vi - ti - as cae - lo con-di - dit o - re, ma - nu.

(De Conf. in Evang.) Voir ci-dessus, p. 133, note 2.

"G Gc a GF" GaG FG G ♮c da c c ♮ |
p. 41 (n) *Con-ver - te - re, Do - mi - ne,* a - li - quantu-lum, etc.
Fer. V ante Nat. Dñi ad Laud.

"G Gc a a GF Ga G" ♮c d d a c c ♮ |
p. 47 (n) *Re - po - si - ta est mi - hi* co - ro - na ju - sti - ti - ae, etc.
De S. Paulo in III noct.

"G Gc a aG F Ga G" G G ♮ c d c ac c ♮ |
p. 47 (n) *Li - ben - ter glo - ri - a - bor* in in - fir - mi - ta - ti - bus me - is, etc.
De eod. off. ad Laud. Lambillotte a une autre mélodie.

Thème 17. — R. T.

" G $\overline{Gc}$ a $\overline{GF}$ $\overline{Ga}$ G " ♮ c d $\overline{c♮}$ $\overline{ac}$ c ♮ |
Con-cus-sum est ma - re, et con-tre-mu - it ter-ra, etc. — p. 47 (n)
De S. Mich. in III noct.

*" $\overline{Gac}$ a G $\overline{FG}$ a G" G ♮ c d $\overline{ca}$ c c ♮ |
Pe - trus a - po - sto-lus et Pau-lus do-ctor gen-ti-um, etc. — p. 47 (n)
De S. Paulo in Evang. Texte du *Resp. greg. : ... et Paulus praedicator gentium.*

* [$\overline{Gac}$] a $\overline{GF}$ $\overline{Ga}$ G ♮ c d $\overline{ca}$ c ♮ |
Si - mon Jo - an - nis, di - li - gis me plus his? etc. — p. 47
De S. Petro in Evang. Ant. Trev., p. 706.

*" $\overline{Gac}$ a $\overline{GF}$ $\overline{Ga}$ a" G ♮ c d $\overline{ca}$ c c ♮ |
Ter vir-gis cae - sus sum, se-mel la - pi - da-tus sum, etc. — p. 47 (n)
De S Paulo ad Laud.

*" G $\overline{Gc}$ a $\overline{aG}$ F" $\overline{Ga}$ G ♮ c d $\overline{ca}$ c c ♮ |
Non po - test ar - bor bo - na fructus ma-los fa-ce-re, etc. — p. 49 (n)
Dom. VIII (VII) post Pent. in Evang. Sauf l'antiphonaire de Trèves (p. 553), dont le texte s'accorde avec le *Resp. greg.*, et la mélodie avec les neumes de R., tous mes autres livres ont un texte allongé et une cantilène toute différente, du I[er] mode (variante du th. 10).

De la 3[e] époque :

" G $\overline{Gc}$ a G" $\overline{aG}$ F $\overline{Ga}$ G G G ♮ c d d c a c ♮ |
Ac - ci - pe me ab ho - mi - ni - bus, et red-de me ma-gis-tro me - o; etc. — p. 49 (n)
De S. Andr. in III noct.

" G $\overline{Gc}$ a $\overline{FG}$ G" $\overline{♮c}$ $\overline{da}$ c c ♮ |
Ve - ni - te post me, di - cit Do-mi-nus, etc. — p. 49 (n)
De eod. off. in Evang. Les trois premiers mots notés dans la *Commem.*, p. 225.

*" G $\overline{Gac}$ $\overline{aG}$ F a G" G $\overline{♮c}$ d $\overline{ca}$ c c ♮ |
Ex - pan - sis ma - ni - bus o - ra - bat ad Do-mi-num, etc. — p. 49 (n)
De S. Caec. in I noct. Antiph. du XIII[e] siècle.

Variante *b*, *Praevaluit David;* la précédente cantilène est abrégée, réduite à trois incises.

Antiennes de la 2[e] époque :

Prae-va - lu - it Da-vid in Phi - li-sthae-o — p. 49 (n)

in fun - da et la - pi - de, in no - mi - ne Do - mi - ni.

De libro Reg. *(Sabb. ante Dom. IV post Pent. in Evang.)*

R. T. | Thème 17.

"G Gc a GF Ga G" | d ♮ de d cd c
p. 41 (n) *No - li - te ti - me - re :* quin-ta e - nim di - e etc.
Fer. IV ante Vig. Nat. Dñi ad Laud.

"G Gc a a G a GF Ga" a G G | G d♮de d c d c cd c c♮c dc |
p. 43 (n) *Non li - cet mi-hi fa-ce - re* quod vo - lo? An o - cu-lus tu-us nequam est? etc.
Inf. hebd. Septuag. in Evang. Texte actuel : *Non licet mihi quod volo facere?*

*"Gac a aG F Ga G" G G ♮ c d d d dc a c c c ♮ |
p. 43 (n) *Fi - li, re - cor-da - re* qui - a re - ce - pi - sti bo - na in vi - ta tu - a, etc.
Fer. V post Dom. II Quadr. in Evang. Antiph. du XIVe siècle.

*"Gac aF Ga G" | ♮c d c ac c c c cdc c♮c
p. 45 (n) *Si - mon dor - mis?* non po - tu - i - sti u - na ho - ra etc.
Fer. IV maj. hebd. in Evang.

*"Gac a a GF Ga G" ♮ c d c aç c c |
p. 47 (n) *Pe - trus et Jo - an - nes* a-scen-debant in templum, etc.
De S. Petro ad Laud.

De la 3e époque :

"G Gc a aG F Ga G" ♮ c d ca c c c c c c cd c♮ G
p. 49 (n) *Per te, Lu-ci - a vir - go,* ci - vi - tas Sy - ra - cu - sa - na de-co-ra - bi - tur etc.
De S. Luc. ad Laud.

"G [Gc] a GF Ga a G" | G ♮ cd d a c c ♮
p. 43 (n) *Si i - gnem ad - hi - be - as,* ro-rem mi - hi sal - vi - fi-cum etc.
(De S. Ag. in II noct.)

"[Gc] a a a GF Ga G" | ♮ d♮de d de d c cdc c♮c
p. 43 (n) *A - ga-tha san-cta di - xit :* Si fe - ras mi - hi pro-mit - tis, etc.
(Ibid.)

"G Gc aG G GF Ga G G" ca c c cc c | ♮c d ♮ c a GaG
p. 49 (n) *Ci - li - ci - o Cae - ci - li - a* mem-bra do-ma - bat, De-um ge-mi-ti-bus
De S. Caec. in I noct. Antiph. du XIIIe siècle.
[EF Ga G G ||
[ex - o - ra-bat.

"G Gc a G a GF Ga" G G | ♮c da c ♮ ♮ a a aG F Ga a G G ||
p. 49 (n) *Di-le-xit An-dre-am Do - mi-nus* in o - dorem su-a-vi-ta - tis al - le-lu-ia.
De S. Andr. in Evang. Id.

"G Gc a" aG F Ga a G G ♮ c d a c c c |
p. 49 (n) *An - dre - as, Chri - sti fa - mu-lus,* dignus De - i a - po-sto-lus, etc.
De eod. off ad Laud.

Thème 17. | R. T.

"G G Gc a" a aG F Ga a G G ♮ c d a c c c |
Ma-xi-mil-la, Chri-sto a-ma-bi-lis, tu-lit cor-pus a-po-sto-li etc. | p. 49 (n)
Ibid.

*"Gac a GF Ga G" ♮ c d a c c c | c c c ♮a G ♮ G a
Chri-stus me mi-sit ad i-stam pro-vin-ci-am u-bi non par-vum po-pu-lum | p. 49 (n)
De eod. off. in Evang. Disparue de l'office. Antiph. du XIIIe siècle.

c ♮ G G ||
ad-qui-si-vi.

THÈME 18, primitif, *In aeternum* (c ♮ c a G F a G), correspondant à la deuxième division du VIIIe ton chez Réginon. C'est le seul type mélodique dans tout l'Antiphonaire qui n'ait pas pour point de départ un des sons de la triade modale ou l'une de ses appoggiatures; le 4e degré de l'échelle iastienne, c, fonctionne comme son d'arrêt et de répétition. Nous avons là ce que les Anciens appelaient un *nomos orthios* (nome éminent), propre, par l'élévation de sa ligne mélodique, à exalter le sentiment. Aucun thème n'a fourni autant d'antiennes aux offices nocturnes de la première époque; on pourrait l'appeler « le chant du réveil. » Son analogie réelle avec le thème 44 fait que le Ve mode a dévié souvent en VIIIe; mais la transition opposée n'est pas rare non plus. On remarquera aussi une analogie réelle avec le thème 45, de l'hypolydien intense (IIe mode).

Antiennes de la 1e époque :



In ae-ter-num et in sae-cu-lum sae-cu-li. Ps. 144. | p. 55
(Sabb. ad Vesp.) Ant. Trev., p. 94. Notée dans l'*Enchir.*, p. 158.

c ♮ c a GF G a ♮ aG a G G ||
De pro-fun-dis cla-ma-vi ad te, Do-mi-ne. Ps. 129. | p. 55
(Fer. IV ad Vesp.) Sauf Trèves et Solesmes, les antiphonaires actuels ont le th. 2 (du 1er mode), dont le dessin a une analogie vague avec celui-ci.

c c♮ aG a GF G a ♮ aG a G G ||
De-us de-o-rum Do-mi-nus lo-cu-tus est. Ps. 49. | p. 55
(Fer. III ad Noct.)

c c c c♮a ♮c ♮ Ga G cd c c♮cdc a FG G G ||
De-us me-us, e-ri-pe me de ma-nu pec-ca-to-ris. Ps. 70. | p. 53
De Cena Dñi in I noct. Antiph. du XIVe s. (B. R. Brux., ms. 155) Plantin finit en IIe mode, th. 45.

[1] Voir ci-dessus, p. 201. Le VIIIe mode a gagné ainsi plusieurs antiennes psalmiques : *Tu es Deus qui facis mirabilia* (ps. 76), *Intellige clamorem meum* (ps. 5), *Benefac, Domine* (ps. 124), *Portio mea, Domine* (ps. 141), etc.

R. T. Thème 18.

"c c♮ [aG] a♮ a G" a G F Ga a |
p. 53 (n) *Dex-te - ra Do - mi - ni* fe - cit vir - tu - tem : etc., p. 144.

"c c c ♮ G" a c cdc c♮c | c♮ a cd c c♮c c a ♮c a a G G ||
p. 53 (n) *Ter-ra tre-mu-it* et qui-e - vit, dum re-sur-ge-ret in ju-di - ci - o De-us. Ps. 75.
De Cena Dñi in III noct. Antiph. du XIVe siècle.

"c c c c cd c♮c" a c ♮ G | F a c ♮ Ga
p. 53 (n) *Ze-lus do-mus tu - ae* co-me-dit me, et op-pro-bri - a etc., Ps. 68.
De eod. off. in I noct.

"c c c" cdc c♮c a c ♮ | G a G a Fa a G G ||
p. 53 (n) *E-un-tes i - bant* et fle-bant, mit-ten-tes se - mi - na su - a. Ps. 125.
De Apost. ad Vesp. Cf. *Inton.*, p. 140.

"c c cd d d dc dc" c c♮ ac cdc G |
p. 41 (n) *A - ver-tan - tur re-tror-sum* et e - ru - be - scant, etc. Ps. 69.
De Cena Dñi in I noct. Se trouve chez R. parmi les antiennes de l'authente.

"c♮c aG G ♮c a" cd ♮ |
p. 41 (n) *Do - mi - nus di - xit ad me :* etc., p. 156.

"c c♮ ac c cdc♮ G" G Ga a G a GF F |
p. 53 (n) *In so - le po - su - it* ta-ber - na-cu-lum su - um : etc. Ps. 18 (Cf. p. 137).

"c cdcd aF G a" G FG G G G G F a c♮ G FG G |
p. 53 (n) *Co-gi - ta - ve-runt im-pi - i,* et lo - cu - ti sunt ne-qui-ti - am : etc. Ps. 72.
De Cena Dñi in II noct. (B. R. Brux., ms. 155.)

*"c c cd c G" a G a F ac c | c G a cdc c♮G a♮a G G G ||
p. 53 (n) *E - le-va - mi-ni,* por-tae ae-ter-na-les, et in-tro-i - bit rex glo-ri-ae. Ps. 23.
Sabb. sancto in II noct. Presque toujours terminée en V^e mode depuis le moyen âge (Cf. *Inton.*, p. 129). Seul parmi les modernes Lambillotte a le VIIIe.

"c c c cdc c♮c" c c♮ a♮c c♮ G | a F a c♮ G
p. 53 (n) *E-go dor-mi - vi,* et so-mnum ce - pi : et re-sur-re - xi, etc. Ps. 3.
Dom. Resurr. ad Noct. Pour cette antienne et les deux suivantes, voir ci-dessus, p. 171, note 7.

"c c c c" cdc c♮c c c c c c a c c♮ G |
p. 55 (n) *Con-fir-ma hoc De - us,* quod o - pe - ra-tus es in no - bis : etc. Ps. 67.
Dom. Pent. ad Noct.

"c c c c c c" cdc c♮c c a c ♮a G |
p. 55 (n) *E-mit-te spi-ri-tum tu - um,* et cre - a - bun - tur : etc. Ps. 103.
Ibid.

Thème 18. | R. T.

Antiennes de la 2[e] époque :

*"c ♮ c" aG a GF G a c a ♮c [a♮] a G G ||
Mar-ty-rum cho-rus, lau - da - te Do-mi-num in ex-cel-sis. — p. 55 (n)

De plur. Mart. ad Laud. Antiph. du XIII[e] siècle. Cf. Aur. Reom., p. 53.

*"c c" ♮ a [c♮ G a] G a G a GF |
Magnus san-ctus Pau-lus vas e - le - cti - o - nis, etc. — p. 55 (n)

De S. Paulo in II noct. Cf. *Inton.*, p. 137.

"c♮ a c c ♮a G" G G a G F G Ga a |
Ho-di-e sci-e-tis *qui-a* ve-ni-et Do-mi-nus, etc. — p. 53 (n)

De Vig. Nat. Dñi ad Laud. Les deux premiers mots notés dans la *Commem.*, p. 225.

"c♮ ac [c♮ Ga]" F G a c♮ aG a G |
Lux de lu-ce ap-pa-ru-i-sti, Chri-ste, etc. — p. 53 (n)

Inf. Oct. Epiph. in Evang., Cf. Aur. Reom., p. 53.

"c ♮a♮c a" G G G G aGa Fa cc cdca | cc c cda ac G G
Sub thro-no De-i o-mnes san-cti cla-mant : vin-di-ca san-guinem etc. — p. 43 (n)

De Innoc. ad Laud. Dans la classe principale de R., de même que l'antienne suivante.

*"c ♮a♮c a" G G [F E F Ga G |
Can-ta-bunt san-cti can-ti-cum no-vum, — p. 43 (n)

G G ♮ d dcd a c ♮caG aG |
an-te se-dem De-i et A-gni;

c c c cd c] c♮ G G ♮c a a G G ||
et re-so-na-bat ter-ra in vo-ces e-o-rum.

Ibid. Ant. Trev., p. 213, avec la psalmodie du VII[e] mode et un développement mélodique s'étendant à l'aigu jusqu'à g. Il en est de même dans l'antiph. du XIII[e] siècle. Postérieurement à Réginon, le milieu de la cantilène a donc été modifié, transposé à la quinte et à la quarte supérieure.

"c c c c c" a c ♮a Ga | F a c a ♮c a a ♮ a G G G ||
Cra-sti-na e-rit vo-bis sa-lus, di-cit Do-mi-nus De-us ex-er-ci-tu-um. — p. 53 (n)

De Vig. Nat. Dñi ad Laud.

*"c c c a c♮ aG a G" | G ♮ c de d d ♮ de d c♮ G |
Di-xit an-ge-lus ad Pe-trum : Cir-cumda ti-bi ve-sti-men-tum tu-um, etc. — p. 35 (n)

De S. Petro ad Laud. Antiph. du XIII[e] siècle. Réginon et, de nos jours, Solesmes l'attribuent au VII[e] mode.

"c c♮cd c c ♮ G" a GF Ga a G G ||
E-go prin-ci-pi-um, qui et lo-quor vo-bis. — p. 53 (n)

Fer. II post. Dom. II Quadr. in Evang.

"c c♮cd c c" c ♮ a ♮c a G | a F a c c♮ a
E-go dae-mo-ni-um non ha-be-o, sed ho-no-ri-fi-co etc. — p. 53 (n)

Dom. Pass. in Evang.

R. T. | Thème 18.

"c c c cdc c♮c" a♮ a c ♮a G | a F a c c♮ Ga
p. 53 (n) *Post di-es o - cto,* ja-nu-is clau-sis, in-gressus Do-mi-nus etc.
Dom. Oct. Paschae in Evang.

"c c c G" ♮ d c d c c♮ ac cdc c♮c |
p. 53 (n) *E-rat e-nim ad-spe-ctus* e-jus si-cut ful-gur, etc.
Sabb. sancto ad Vesp. in Evang. Aujourd'hui (et dans le *Resp. greg.*) : *Erat autem.*

"c c c ♮ G" a c cdc c♮c c♮ a c ♮ G G |
p. 53 (n) *Con-tu-me-li-as* et ter-ro-res pas-sus sum ab e-is : etc.
Fer. IV maj. hebd. ad Laud.

"c c♮ a G ac" a GF Ga a G G |
p. 53 (n) *Ec-ce ad-ve-nit* do-mi-na-tor De-us : etc., p. 168.

"c c c♮ cd dc c c♮ a" ♮c ♮ G G |
p. 53 (n) *Be-a-tus es, et be-ne* ti-bi e-rit, etc.
(De S. Sebast. in Evang.) Process. monast., p. 138.

"c c♮ [aG] a G" F G a c♮ aG a G |
p. 53 (n) *Be-a-tus ven-ter* qui te por-ta-vit, Chri-ste,

F a ccd c d c♮cd cd dc c c c a a♮aG G |
et be-a-ta u-be-ra quae te la-cta-ve-runt

Ga FE D D E F Ga a G GFD FE FG G G ||
Do-mi-num et Sal-va-to-rem mun-di, Al-le-lu-ia.
De Nat. Dñi in Evang. A disparu de l'office. Antiph. du XIIIe siècle.

"c c c♮ cdc c ♮ a" ♮c ♮ G |
p. 53 (n) *Dum ve-ne-rit fi-li-us* ho-mi-nis, etc.
(Cum)
Fer. II ante Vig. Nat. Dñi ad Laud. Chez Plantin le début (F a c ♮ cdc) et la cadence finale sont du Ve.

"c c♮ cd dc c c♮ cd dc c" a♮ G | G G ac aG a♮ a
p. 53 (n) *Ve-ni-et for-ti-or me* post me, cu-jus non sum di-gnus etc.
Fer. IV post Dom. I Adv. in Evang. Pustet, Solesmes, et déjà au moyen âge l'*Intonarium* (p. 129) ont la terminaison du Ve mode.

*["c cd c ♮c a" a♮ a GaG G]
p. 53 (n) *Ex-i-it ser-mo* in-ter fra-tres etc.
(De S. Joh. Evang in Evang.) La mélodie dans son ensemble est perdue, et il ne me semble pas possible de la rétablir sûrement. Celle que l'on chante aujourdhui à *Magnificat* ne concorde, ni pour le mode (elle est du VIe), ni pour le dessin. Le texte *Exiit sermo* se chante aussi depuis le IXe siècle comme antienne de communion, avec une mélodie du IIe ton, différente également de celle qui précède (les neumes de Réginon, p. 59, indiquent DF F FD DED C / *Ex-i-it ser-mo*).

Thème 18. R. T.

De la 3e époque :

"c c c c c ♮ a" ♮c ♮ G | F a c ♮ a cd d ca ♮a G G ||
Summa in-ge-nu-i-tas i - sta est : in qua ser-vi-tus Chri - sti compro - ba-tur. p. 53 (n)

(De S. Ag. in I noct.) Antiph. du XIIIe siècle. Pustet est fautif.

"c c c ♮ a c c♮ G" G G G Ga F a c ♮ |
O Hip-po-ly-te, si cre-dis in Do-mi-num Je-sum Christum etc. p. 55 (n) p. 47 (n)

De S. Laur. in Evang. Ant. Trev., p. 884. Texte du *Resp. greg. : si credideris.*

"c c c cd c♮c" c c ♮ a c ♮ G | G F a c♮ G G G Ga
Re-ges vi-de-bunt, et consurgent princi-pes, et a-do-ra-bunt Do-mi-num etc. p. 55 (n)

De S. Joh. Bapt. in III noct.

"c c cdc c♮c a" c ♮ | G ♮ G aF Ga a G G G ||
O-mnes gen - tes per gy-rum cre-di-de-runt Chri-sto Do-mi-no. p. 55 (n)

De S. Clem. ad Laud. Les deux premiers mots notés dans la *Commem.*, p. 225.

"c c c c♮cd d" c c c a c ♮a Ga F Ga G ac♮ cdc aGF
Per si-gnum Cru - cis de i-ni-mi-cis no-stris li - be - ra nos, p. 37 (n)

(De Exalt. S. Cruc. in Evang.) Du VIIe mode chez Réginon.

[Ga a G G ||
[De - us no-ster.

c c c c c c c c c cdc c♮c | c♮ ac ♮ a G
Fa-ctus est re-pen-te de cae-lo so - nus ad - ve - ni - en-tis etc. p. 53

Dom. Pent. ad Noct. Voir ci-dessus, p. 171, note 7.

Variante *Collocet eum* (c ♮ G a G F E F a G), mélodie fixe comprise dans la deuxième division du VIIIe mode chez Réginon.

Antienne psalmique :

Col-lo - cet e - um Do-mi-nus cum princi-pi-bus po - pu - li su - i. Ps. 112. p. 53 (n)

De Apost. ad Vesp.

Antiennes de la 2e époque :

"c c♮ aG a♮ a" Ga G | G G G E G F E F D E F Ga a G ||
Hoc est prae-ce-ptum me-um, ut di-li-ga-tis in-vi-cem sic-ut di-le - xi vos. p. 55 (n)

De Apost. ad Laud.

"c c♮ a(G) a♮ a" Ga G G |
Ec-ce an - cil - la Do - mi - ni : etc., p. 136. p. 53 (n)

R. T. Thème 18.

"c c♮ a(G) a♮ a G" Ga G G |
p. 53 (n) *Ec-ce com - ple - ta sunt* o - mni - a etc.

Fer. VI ante Vig. Nat. Dñi ad Laud.

"c c♮ aG a♮ a" Ga G G |
p. 53 (n) *A-quam quam e - go* de - de - ro, etc.

Fer. VI post Dom. III Quadr. in Evang.

"c c♮ aG a♮ a G" | GE G F E D D EF Ga a G G |
p. 55 (n) *Be-ne fun - da - ta est* do - mus Do-mi-ni su-pra fir-mam pe-tram.

In Dedic. eccl. ad Laud.

"c c♮ a" a G Fa a G G |
p. 53 (n) *Tol-le quod tu - um est,* et va - de; etc.

Inf. hebd. Septuag. in Evang.

*"c c c ♮G ♮c a a" G | aF G F E D EF Ga a a G ||
p. 53 (n) *Sic e-nim vo - lo ma-ne - re* do - nec ve - ni-am, tu me se-que-re.

De S. Joh. Evang. ad Laud. Antiph. du XIIe siècle. Trèves (p. 208) se termine en IIIe. Le dessin thématique est légèrement modifié ici.

c c c ♮a G G G FGa FE D D E F Ga a a |
p. 53 *Ste-pha-nus au - tem,* ple-nus gra - ti - a et for - ti - tu - di - ne,

c c dec c ♮c a aG Fa a G G G ||
fa - ci - e - bat si - gna ma - gna in po - pu - lo.

De S. Steph. in Evang. La mélodie fixe ne constitue que le premier membre de la période musicale; le membre complémentaire est formé par répétition et développement du thème.

Cinq antiennes que Réginon assigne au VIIIe mode sont issues de thèmes nomiques du VIIe. On les trouvera plus loin à leur place.

p. 43 (n) *Dixit Dominus mulieri Chananaeae,* th. 19.
p. 47 (n) *Dum proeliaretur Michael,* thème 19, variante.
p. 49 (n) *Sapientia clamitat in plateis,* } th. 28.
p. 45 (n) *Dum venerit Paraclitus,* }
p. 43 (n) *Assumpsit Jesus discipulos suos* (p. 201).

p. 45 (n) Une sixième antienne, *Spiritus Domini replevit,* entièrement isolée dans l'Antiphonaire, appartient à une variété du tétrard authente, terminée incomplètement sur le 5e degré ascendant de l'octave iastienne. Voir au thème 28, *Nos qui vivimus.*

Section II. — *Cantilènes de l'iastien normal* (VIIe mode).

§ 173. Considérées aux temps de la Grèce classique comme le langage musical de la volonté virile, consciente d'elle-même, et assignées en cette qualité aux héros de la scène tragique[1], les mélodies iastiennes du type normal n'ont pas dans le chant chrétien perdu leur caractère hardi et décidé, mais elles y ont gagné en général une nuance plus douce, avec un je ne sais quoi d'aérien qui fait penser aux formes sveltes de l'architecture ogivale. Leurs textes parlent souvent de lumière, d'apparitions célestes; *septimus angelicus* est un dicton familier aux musicistes ecclésiastiques[2]. L'élimination de l'accent dur que les Anciens ont signalé dans les chants iastiens de la tragédie, provient principalement de l'emploi réservé du 7e degré ascendant (f), formant à la fois dissonance avec la fondamentale (G) et la médiante (♮). Abstraction faite du thème 24, qui renferme le fa aigu, ce son n'appartient qu'au développement thématique dans la mélopée chrétienne.

Par suite de son expression caractérisée et du peu de variété de ses cadences, le VIIe mode latin se prête moins que le VIIIe à l'amplification mélodique; aussi ses antiennes sont-elles généralement syllabiques et peu étendues.

§ 174. Nous renvoyons à ce qui a été dit ci-dessus relativement au mécanisme harmonique de cette famille de chants (pp. 46-47, 71-72), à l'étendue du dessin (pp. 89-90), au mélange des formes de l'authente et du plagal (p. 149).

Les degrés initiaux des nomes et cantilènes du VIIe mode sont, en première ligne, les sons de la triade iastienne : la fondamentale G (thèmes 19, 25, 26, 27), la dominante d (th. 22, 23, 24), la médiante ♮ (th. 20); en ligne secondaire vient le 4e degré c, faisant fonction d'appoggiature supérieure de la médiante (th. 21).

[1] Ci-dessus, p. 261, note 1.

[2] D'Ortigue, *Dict. de plain-chant*, à l'article *mode*. — « Le VIIe est propre aux grands « mouvements, aux exclamations mâles, aux événements surprenants, étonnants, écla- « tants... Ses progressions se font par des sauts et des bondissements doux et mélodieux... « Il marche avec un air de confiance et de hardiesse. » Poisson, *Traité de plain-chant*, p. 346.

Le 2[e] degré a, appoggiature supérieure de la fondamentale, ne commence que des cantilènes iastiennes se terminant sur la médiante (♮).

§ 175. Les anciens traités de chant liturgique assignent au VII[e] mode une grande quantité de terminaisons psalmodiques[1]. Seule la *Commemoratio*, dont le texte est en désordre et apparemment incomplet à cet endroit (p. 225), n'en note que trois :

I. Terminaison suspensive sur la médiante; notre document attribue cette cadence à l'intonation des cantiques *in Evangelio*[2].

c♮ c d ♮ c d d d e d c ♮ ||
Glo - ri - a ou simplement *Glo - ri - a... sae - cu - lo - rum. A - men.*[3]

G d♮de d
Exemple : *O - ran - te* etc.

II. Conclusion pleine sur la fondamentale du mode[4].

♮ c d d d e d c♮ aG ||
Glo - ri - a... sae - cu - lo - rum. A - men.

G ca ♮a G G
Exemple : *O - ra - bat Ju - das,* etc.

III. Arrêt sur le 2[e] degré ascendant de l'octave modale. On peut considérer cette formule, soit comme une abréviation de la précédente, soit comme une cadence métabolique sur la finale du protus (variété iasti-éolienne).

" c♮ c d d —— f e d e | d d —— e d d c♮ a ||
Con-fi-te-bor ti-bi.... in di-re-cti-o-ne cor-dis, quod di-di-ci ju-di-ci-a tu - a.[5] Ps. 118.

§ 176. Le catalogue de Réginon et les autres sources contemporaines nous ont fourni pour le tétrard authente 162 antiennes, provenant, sauf une douzaine d'exceptions, de sept thèmes nomiques.

1 Réginon en a *six*, dont les trois premières seules ont des neumes dans le ms. de Bruxelles. Guy en note *dix*, qui se réduisent en réalité à sept : deux ne s'appliquent qu'à des antiennes du IV[e] mode (la 8[e] et la 9[e]), une troisième est réservée à des mélodies hybrides (éolio-iastiennes). Le plus ancien des musicistes occidentaux, Aurélien de Réomé, énumère jusqu'à *onze* divisions (p. 51); mais ici il faut en défalquer quatre : trois pour le IV[e] mode (la 5[e], 6[e] et 8[e]), une pour le VIII[e] irrégulier (la 11[e]).

2 Voir ci-dessus, p. 118.

3 Elle correspond à la première division de Réginon, à la 1[e] et 4[e] de Guy.

4 C'est la 2[e] division de Guy, la classe principale de Réginon.

5 *Commem.*, p. 227. Cette formule n'a pas d'équivalent certain chez Réginon. Guy fait terminer sur a (la) quelques antiennes irrégulières (p. 102, 1[e] col.; lisez en clef d'ut).

R. T.

Thème 19, primitif (G ♮ c d e d c a G), compris chez Réginon dans la classe principale et la 1e division du VIIe mode.

Ad te de lu - ce vi - gi - lo De - us.[1] Ps. 62. —

(Fer. III ad Laud.)

"G ♮ c d d e d c" cc ♮ | c de d c♮c dc a c ♮ G G ||
Ad te de lu-ce vi-gi-lo, De - us : ut vi - de-am vir-tu-tem tu - am. p. 35 (n)

Dom. Quinquag. ad Laud. Texte du *Resp. greg. : Ad te... quia factus es adjutor meus.*

"G ♮ c d e d" de c a c ♮ | dca c ♮ c dc a a G G ||
Can-ta-te Do-mi-no can-ti-cum novum, laus e-jus ab ex-tre-mis ter-rae. Ps. 95. p. 35 (n)

Fer. VI post Dom. II Adv. in Evang.

"G ♮ c d d" e c dc ♮ ♮ c de d ca ♮ a G |
Sta-tu-it e - a in ae-ter-num et in sae-cu-lum sae-cu - li : etc. Ps. 148. p. 35 (n)

Dom. II Quadr. ad Laud.

"G ♮ c d cdc" c♮ a c ♮ aG a G G |
Dum tri-bu-la-rer, cla-ma-vi ad Do-mi-num : etc. p. 35 (n)

De cant. Jonae. *Fer. III maj. hebd. ad Laud.*

G ♮ c d e de c♮ a cd c | c d c♮ Ga F a ca ♮ a G G ||
In pa-ce fa-ctus est lo-cus e - jus, et in Si-on ha-bi-ta-ti-o e-jus. Ps. 75. p. 35

Sabb. sancto in III noct.

"G ♮ c d e d" de c a cdc c | c d ♮ c a G a
Af-fer-te Do-mi-no, fi - li - i De - i : a-do-ra-te Do-mi-num etc. Ps. 28. p. 35 (n)

De Epiph. Dñi in I noct.

"G ♮cd d e f e dc" de e d d | d c♮ca ♮ a Ga♮ ♮
In di - e tri-bu-la-ti - o - nis me-ae De-um ex-qui-si - vi etc. Ps. 76. p. 35 (n)

De Cena Dñi in III noct.

"G ♮ c d d" d d e c d c ♮ | c de d c ♮ G
In san-cti-ta - te ser-vi - a-mus Do-mi-no, et li - be-ra-bit nos etc. p. 37 (n)

De hymno Zach. *(Fer. V ad Laud.)*

"G ♮cd d" d d d de d ♮cd d | d d e d cd c c♮c dc
Sa-lu - tem ex i-ni-mi-cis no - stris, et de ma-nu o - mni-um etc. p. 37 (n)

De eod. *(Fer. IV ad Laud.)* B. R. de Brux., ms. 155. Ant. Trev., p. 47.

[1] Autres antiennes du psautier hebdomadaire : *Non sunt loquelae*, ps. 18, *Amplius lava me*, ps. 50 (*Fer. IV ad Laud.*) ; cette dernière pourrait être attribuée également au th. 25 (*Juravit Dominus*).

R. T. Thème 19.

G ♮ c d c ♮ cd d de f e d d | de c a c ♮c dca ♮ a G G ||
p. 37 E-re-xit Do-mi-nus no-bis cor-nu sa-lu-tis in do-mo David pu-e-ri su-i.

De eod. *(Fer. III ad Laud.)* B. R. Brux., ms. 155. Ant. Trev., p. 44.

De la 2e époque :

"G ♮ c d ed d" e c d c♮ G G G |
p. 35 (n) *De cae-lo ve-ni-et* do-mi-na-tor Do-mi-nus, etc., p. 146.

*"G ♮c d d d c de d" cdc ♮ G |
p. 35 (n) *At-ten-di-te, u-ni-ver-si* po-pu-li : etc.

Sabb. sancto ad Laud. Sauf Lambillotte, tous mes livres ont le thème 23, incompatible avec le classement et la notation de R.

"G G ♮ c" d ed ♮ c de cd d | G G ♮ c d c ♮
p. 33 (n) Ec-ce no-men Do-mi-ni Em-ma-nu-el, quod an-nun-ci-a-tum est

(De Nat. Dñi in Evang.) Ant. Trev., p. 196.

[a c a♮ G G |
[per Ga-bri-e-lem : etc.

"G G ♮ c" d ♮c de d de c a c ♮ |
p. 33 (n) *La-pi-des tor-ren-ti* il-li dul-ces fu-e-runt : etc.

De S. Steph. ad Laud.

"G ♮ c d d" de c a c c♮ G G |
p. 37 (n) *Ma-ri-a sta-bat* ad mo-numentum plo-rans, etc.

Fer. V post Pascha ad Laud. in Evang. (Ord. Rom. I.)

"G G ♮ c dc ♮c de d" d e d ♮ cd c♮ G G |
p. 33 (n) *Prae ti-mo-re au-tem e-jus* ex-ter-ri-ti sunt cu-sto-des etc.

De Vig. Resurr. Dñi in Evang.

"G ♮ c d d" d e d c ♮ ♮d d de c c ♮ G |
p. 35 (n) *E-rum-pent mon-tes* ju-cun-di-ta-tem, et col-les ju-sti-ti-am : etc.

(Fer. VI post Dom. II Adv. in Evang.) Ant. Trev., p. 150.

"G ♮ c d e de" c♮ a c d ♮ |
p. 35 (n) *Ec-ce a-scen-di-mus* Je-ro-so-ly-mam : etc., p. 138.

G ♮ c [de] d d d e c d c ♮ | c♮ a ♮ c d c ♮c d a G G ||
p. 37 *Ve-nit Ma-ri-a* nun-ti-ans di-sci-pu-lis : Qui-a vi-di Dominum, al-le-lu-ia.

Fer. V post Pascha in Evang. Ant. Trev., p. 435. (Ordo Rom. I.)

"G G ♮ c d e d c" e f e c e f e dc de e d |
p. 33 (n) *O-mnes i-ni-mi-ci me-i* au-di-e-runt ma-lum me-um Do-mi-ne : etc.

Fer. IV maj. hebd. ad Laud. B. R. Brux., ms. 155.

Thème 19. | R. T.

"G ♮ c de d" ef e e c e d fe d | d e f g f e dc d dca
Ma-ne no-bis-cum, quo-ni-am ad-ve-spe-ra-scit, et in-cli-na-ta est jam di-es, — p. 37 (n)
Inf. Oct. Paschae in Evang.
[♮ a G G ||
al-le-lu-ia.

"G G ♮ c d e d" d c eg g g g f e de c♮ cd d d |
Si co-gno-vis-se-tis me, et Patrem me-um u-ti-que co-gno-vis-se-tis etc. — p. 33 (n)
(De SS. Phil. et Jac. ad Laud.) Antiph. du XIIIe s. Mes livres modernes, sauf Trèves, ont la variante du th. 21.

"G G G ♮ c d" c e d f e e d c e d ♮ d
Jo-seph fi-li Da-vid, no-li ti-me-re ac-ci-pe-re Ma-ri-am etc., p. 118. — p. 35 (n)

"G ♮c d e g" d e d ♮c dc a G G | c♮ a cd d d e d
A-scen-do ad Pa-trem me-um et Pa-trem vestrum, De-um me-um, et De-um — p. 35 (n)
De Ascens. Dñi in Evang.
[c♮ Ga ♮ a G G ||
ve-strum, al-le-lu-ia.

"G G G ♮ c de d"
Vi-den-tes stel-lam Ma-gi, etc., p. 147. — p. 35 (n)

"G G ♮ c" ded d d d d d d c ed d c♮ G |
Ba-pti-za-tur Chri-stus et san-cti-fi-ca-tur o-mnis mun-dus : etc. — p. 33 (n)
De Oct. Theoph. ad Cruc. vel ad Font. A disparu de l'office. Antiph. du XIIIe siècle.

G G ♮ c d c ♮ c de e d e d c c♮ a ♮c a a G G |
l *Cum vo-ca-tus fu-e-ris* ad nu-pti-as, re-cum-be in no-vis-si-mo lo-co; etc. — p. 33
Dom. XVII (XVI) post Pent. in Evang. Texte du *Resp. greg.* : *Cum invitatus fueris.*

*["G ♮c d d d" d d d c de e d d |
l *Di-xit Do-mi-nus mu-li-e-ri* Cha-na-nae-ae : — p. 43 (n)

G a c ca c de d e d c c ♮ca aGa aG |
Non est bo-num su-me-re pa-nem fi-li-o - rum,

. . . . d d d e d cd c] aG FG G |
nam et ca-tel-li e-dunt de mi-cis

Fa cd d de c♮ aG a G EF Ga a G G |
quae ca-dunt de men-sa do-mi-no-rum su-o-rum. Etc.

Fer. V post Dom. I Quadr. in Evang. B. R. Brux. ms. 155. Ant. Trev., p. 316. Transposée à la quinte grave jusqu'au mot *edunt*, et attribuée au VIIIe mode antérieurement à Réginon (ci-dessus, p. 220).

De la 3e époque :

"G ♮ c d d" d e d c cd d G ♮ c da ♮ a G G ||
Cum je-ju-na-tis, no-li-te fi-e-ri sic-ut hy-po-cri-tae, tri-stes. — p. 35 (n)
Fer. IV post Quinquag. in Evang. (Voir l'Introduction, p. xxv, note 1.) B. R. Brux., ms. 155.

R. T. Thème 19.

"G ♮ c d e" d d d d de d c c ♮ |

p. 35 (n) *Qui me di-gna-tus est* ab o-mni pla-ga cu-ra-re, etc.

(De S. Ag. ad Laud.)

"G ♮ c d d d e" c d ♮ | ♮a Ga c c ♮ c de d c♮ a ♮ a

p. 37 (n) *Assumpta est Ma-ri-a* in caelum : gau-dent angeli, laudan-tes be-nedicunt

De Assumpt. S. Mariae ad Laud. Antiph. du XIIIe siècle.

[G G G ||
Do-mi-num.

"G G ♮ c d c de" d ♮ d e d c ca c c ♮ cd a aG G |

p. 33 (n) *Qui per-sequebantur ju - stum,* demer-si-sti e-os, Do-mi-ne, in in-fer - no etc.

De S. Andr. ad Laud.

"G ♮ c dc ♮" c d e d d ac ♮G a ac ♮ G G ||

p. 37 (n) *Mar-ti-nus ad-huc* ca-te-chu-me-nus hac me ve-ste con-te-xit.

De S. Mart. in I noct.

"G G ♮ c d c de d" ♮c d c a♮ a a G |

p. 33 (n) *San-ctae Tri-ni-ta-tis fi - dem* Mar-ti-nus con-fes-sus est, etc.

Ibid.

"G G ♮ c d e d" c e f e dc de e d |

p. 33 (n) *O-cu-lis et ma-ni-bus* in caelum semper in-ten-tus, etc.

De eod. off. ad Laud.

*["G ♮ c d] e d cd" d d d ♮ cd c♮ G G G |

p. 37 (n) *Na-ti-vi-tas est ho-di - e* sanctae Ma-ri - ae vir-gi-nis etc.

De Nat. S. Mar. ad Laud. Se chante aujourd'hui partout sur le th. *Specie tua* (23). Mais à moins de s'être trompé, R. n'a pu mettre dans sa première division une antienne commençant par d, note initiale qu'il affecte spécialement à la deuxième division.

"G G ♮ c d e d" dc a ♮c dc a G G |

p. 33 (n) *Di-xe-runt di-sci-pu-li* ad be-a-tum Mar-ti-num : etc.

De S. Mart. ad Laud.

Variante *Tunc acceptabis* (G ♮ c dced d c a G), produite par l'insertion dans le thème d'un groupe indissoluble de quatre sons, et par l'amplification générale du dessin mélodique.

Antienne psalmique :

p. 35 (n) *Tunc ac-ce-pta - bis* sa-cri-fi-ci-um ju-sti - ti - ae,

si a-ver-te-ris fa-ci-em tu-am a pec-ca-tis me-is. Ps. 50.

Dom. IV Quadr. ad Laud. Antiph. ms. 155. B. R. Brux.

Thème 19. | R. T.

De la 2e époque :

G ♮ c dced d   d d ♮ de d cd c♮ G |
Tunc in-vo-ca - bis, et Do-mi-nus ex-au-di-et : etc. — p. 35

Sabb. ante Dom. I Quadr. in Evang.

"G G ♮ c dced d   d" d d ♮ de d c♮ Ga |
Vi-ri Ga-li-lae - i, quid a-spi-ci-tis in cae-lum ? etc. — p. 33 (n)

De Ascens. Dñi ad Laud. Même texte et même mélodie fondamentale qu'à l'introït de la messe.

G G ♮ c dced d de dc c   c c a ♮c ♮a Ga |
Ec-ce ap-pa-re - bit Do-mi-nus, et non men-ti - e - tur : etc. — p. 33

Dom. II Adv. ad Laud. Mélodie commixte (p. 149, § 110, I).

"G ♮ c dced d"   e d c c e d c♮ Ga | G F G a c ♮c
Cae-cus se-de - bat se-cus vi-am et cla-ma-bat : Mi-se-re-re me-i, — p. 35 (n)
[a c ♮ G ||
fi-li Da-vid.

Dom. Quinquag. in Evang. Ant. Trev., p. 282.

"G G ♮ c" dced d   d c a d c ♮ G a F Ga a |
Dum proe-li-a-re - tur Mi-cha-el archange-lus cum dra-co - ne, etc. — p. 47 (n)

De S. Mich. ad Laud. Rég. l'adjuge au VIIIe mode (p. 294); à l'époque moderne, Plantin en fait autant.

De la 3e époque :

"G ♮ c dced d"   d d ddc de d cd c♮ G |
Di-xit Ro-ma - nus ad be-a - tum Lauren-ti-um : etc. — p. 37 (n)

De S. Laur. in II noct.

"G ♮ c dced d"   d d ♮ de d cd c♮ G |
In-ter-ro-ga - tus te Do-mi-num con-fes-sus sum : etc. — p. (37 n)

De eod. off. in III noct.

"G ♮ c dced d"   e c d c ♮   c de d c a c ♮G a
Va-le-ri-a - nus in cu-bi-cu-lo Cae-ci-li-am cum an-ge - lo etc. — p. 37 (n)

De S. Caec. ad Laud.

"G G ♮ c [dced] d"   d d d ♮ de d c♮ G |
Cum o-ras-set Ju - das, com-mo-tus est la-cus il - le, etc. — p. 35 (n)

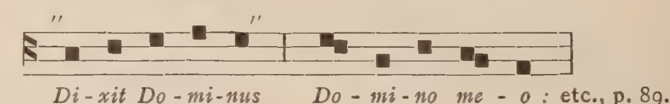
De Exalt. S. Cruc. in Evang. Ant. Trev., p. 776 *(locus* au lieu de *lacus).* Les neumes de R. indiquent dcde d (*Ju - das*) ou bien dcef d (*Ju - das*). Est-ce une variante du groupe, ou une méprise du scribe?

Thème 20, primitif, *Dixit Dominus* (♮ c d e d c ♮ G), compris chez Réginon dans la quatrième division du VIIe mode. La succession mélodique est issue du nome précédent par la suppression de la note initiale.

R. T. Thème 20.

Bien que le thème présent n'ait pas laissé dans l'Antiphonaire beaucoup de descendants directs, — une seule de ses antiennes figure de nos jours au psautier hebdomadaire[1], — il remonte certainement à la période d'organisation, ainsi que le prouve sa parenté avec la cantilène psalmodique du VIIe (p. 296). Au surplus il est probable que déjà à l'époque de Réginon plusieurs de ses dérivés avaient passé au nome 21, en mettant devant la médiante son appoggiature supérieure. En effet les thèmes 20 et 21 s'échangent fréquemment dans les livres de toute époque.

Antienne de la 1re époque :



p. 41 (n) *Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o :* etc., p. 89.

(Dom ad Vesp.)

De la 2e époque :

"♮ c d e d"e d c c ♮ a G a c c ♮ |

p. 41 (n) *Vi-de Do-mi-ne et con-si-de-ra,* quo-ni-am tri-bu-lor : etc.

Fer. III maj. hebd. ad Laud.

"♮ c d e d de c a c ♮" | c ♮ c de d c a c ♮ aG a GF

p. 41 (n) *Mi-sit Do-mi-nus an-ge-lum su-um,* et li-be-ra-vit me de manu He-ro-dis,

De S. Petro ad Laud.

[ac ♮aG a♮a G G ||
al - le - lu-ia.

*"♮ c de d e f e c" de e d | ♮ de d c♮ Ga ♮ c a a G G ||

p. 39 (n) *Di-ves il-le gut-tam a-quae* pe-ti-it, qui mi-cas pa-nis La-za-ro ne-ga-vit.

Fer. V post Dom. II Quadr. in Evang. A l'exception de Trèves (p. 322), les antiphonaires actuels ont le th. 27 *(Dirupisti)*.

"♮ c de d" d d e c d c ♮ | c de d c♮ Ga ca ♮ a G G |

p. 39 (n) *Stel-la i-sta si-cut flamma* coruscat, et re-gem re-gum De-um demonstrat : etc

De Epiph. Dñi in Evang.

De la 3e époque :

*"♮ c dcde d def d c c ad" d c♮ Ga | G F Ga a d Ga ca ♮

p. 39 (n) *Be-ne-di-cta fi-li-a tu a Do-mi-no :* qui-a per te fru-ctum vi-tae

De Assumpt. S. Mariae ad Laud. La plupart des livres modernes ont le thème suivant.

[aF a a G G G ||
com-mu-ni-ca-vi-mus.

[1] Autre antienne du psautier hebdomadaire dans le diurnal bénédictin du XVe siècle :

♮ c de d dc♮ a c ♮a G a F a c ♮ G G ||

Re-gnum tu-um Do-mi-ne re-gnum om-ni-um sae-cu-lo-rum. Ps. 144.

Sabb. ad Vesp. Début défiguré aujourd'hui : *Antiph. monast.*, Solesmes, 1891, p. 110.

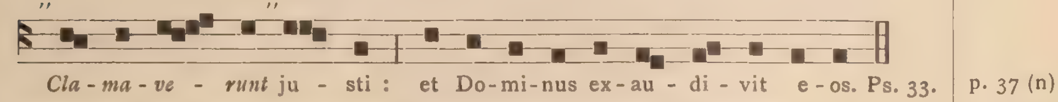
R. T.

THÈME 21, *Clamaverunt* (c♮ c d e d c ♮ G), formé du précédent par l'addition de l'appoggiature supérieure de la médiante, inflexion expressive que la cantilène psalmodique du VIIe mode a également adoptée dans ses formes les plus ornées.

c♮ cd d d d de c c ♮caG ||
Glo - ri - a... sae - cu - lo - rum a - men. (R. T., p. 33.)

Peu nombreuses, les cantilènes de ce thème sont éparpillées chez Réginon dans les diverses sections du tétrard authente.

Antiennes psalmiques :



Cla - ma - ve - runt ju - sti : et Do - mi - nus ex - au - di - vit e - os. Ps. 33. p. 37 (n)

De Apost. in I noct. Trèves et Plantin ont le thème 20 pour cette antienne et la suivante.

" c♮ c dcde d" de ed d d dc a c ♮ca aGa aG |
Con - for - ta - tus est prin - ci - pa - tus e - o - rum, etc. Ps. 138. p. 41 (n)

De eod. off. ad Vesp. Antiph. du XIIIe siècle.

De la 2e époque :

*" c♮ c d e d" c a c d c d ♮ c a aG a GF Ga ♮ a G G ||
Quid me quaeritis in-ter-fi-ce-re, hominem qui ve - ra lo - cu - tus sum vobis ? p. 41 (n)

Fer. III post Dom. IV Quadr. in Evang. Pustet et Solesmes ont le th. 20 (Cf. *Inton.*, p. 135), Plantin a le th. 19.

" c♮ cd d cdc" c♮ a c ♮ Ga | GF G Ga a c c♮
Re - cor - da - re me - i Do - mi - ne, tu - e - re me ab his etc. p. 41 (n)

Fer. II maj. hebd. in Evang. Ant. Trev., p. 387.

" c♮ cd d" d ef e ded ♮cd d d | c c c♮a c♮ cd d Ga ♮ a G G ||
Do - mi - ne o - sten - de no - bis Patrem et suf - fi - cit no - bis, al - le - lu - ia. p. 41 (n)

De SS. Phil. et Jac. ad Laud. Antiph. du XIIIe s. Trèves a une mélodie différente, du VIe.

" c♮ a cd" d dec♮ a a♮c c G a a Ga GFG GF |
Lo - que - ban - tur va - ri - is lin - guis a - po - sto - li etc. p. 41 (n)

Dom. Pentec. ad Laud. Cf. Aur. Reom., p. 51. Le dessin mélodique suit très librement le modèle.

De la 3e époque :

*" c♮ c d e d" d c a c ♮ G G | a F G a cd c♮ cdc
Quo pro - gre - de - ris si - ne fi - li - o, pa - ter ? quo sa - cer - dos san - cte, etc. p. 41 (n)

De S. Laur. in I noct. Tous mes antiphonaires anciens et modernes ont le thème 20. Cf. *Inton.*, p. 135.

R. T.

Thème 21.

Variante *Sic benedicam* (G c ♮ c d c a ♮ G), produite par l'adjonction d'une anacrouse mélodique, et comprise dans la classe principale et la première division du VIIe mode chez Réginon. Plusieurs cantilènes de ce groupe sont aujourd'hui plus ou moins déformées au début.

Antienne psalmique :

c c♮a ♮c♮ |
p. 35 (n) *Sic be - ne - di - cam te* in vi - ta me - a Do - mi - ne :

♮ c ded c ♮c a a F G a c ♮ G G ||
et in no - mi-ne tu - o le - va - bo ma-nus me-as. Ps. 62.

Dom. I Quadr. ad Laud. Trèves et Solesmes ont la version la plus fidèle.

De la 2e époque :

"G G Gc ♮ c de ed d" d c a c ♮ G G |
p. 33 (n) *Di - xit pa - ter - fa - mi - li - as* o - pe - ra - ri - is su - is : etc.

Inf. hebd. Septuag. in Evang.

*"G G Gc ♮ c de d" c e f e d e d d c de e d d |
p. 33 (n) *In cae - le - sti - bus re - gnis* san-cto-rum ha - bi - ta - ti - o est, al - le - lu - ia : etc.

De plur. Mart. ad Laud. Du VIIIe mode (th. 17) chez Plantin.

G Gc♮ cd a♮c ♮aGa aG c ♮ c de d | d d e c eg g gf
p. 37 *Ac - ci - pi - te Spi - ri - tum san - ctum :* quorum re - mi - se - ri - tis

Dom. Pentec. in Evang.

[ed e d |
[pec - ca - ta, etc.

"G Gc♮ c d ded c♮ cd" d d e d c ♮ cd dc a G |
p. 33 (n) *Au - di - stis qui - a di - xi vo - bis :* Va - do et ve - ni - o ad vos : etc.

Ibid. Ant. Trev., p. 503.

De la 3e époque :

*"[G c♮ c" de d] ♮d c ♮ | d c df ed c df e d e d
p. 37 (n) *Sal - va - tor mun - di,* sal - va nos, qui per cru - cem et san - gui - nem tu - um

(De Exalt. S. Cruc. in III noct.) Pustet prend au début le th. 19; Plantin dénature la mélodie en Ve mode, comme les dérivés du th. 24.

[♮cd a c c ♮ |
[red - e - mi - sti nos : etc.

*"G c ♮ c de ed d" e d c ♮ cdc aG G |
p. 37 (n) *Be - a - ta Cae - ci - li - a* di - xit ad Ti - bur - ti - um : etc.

De S. Caec. in II noct. Antiph. du XIIIe siècle. Cf. *Inton.*, p. 134. Plantin débute par le th. 19.

*"G Gc♮ c dcde d" d ♮ d c♮ Ga | GF G a ad c♮ cd dc
p. 37 (n) *Lu - ci - a vir - go,* quid a me pe - tis ? quod i - psa po - te - ris etc.

De S. Luc. ad Laud. Antiph. du XIIIe siècle. La plupart des livres actuels débutent par le th. 19.

R. T.

THÈME 22, primitif, *Sit nomen Domini* (d ♮ c d e c ♮ G), compris chez Réginon dans la deuxième division du VIIe mode.

Antiennes de la 1re époque :



Sit no-men Do - mi - ni *be - ne - di - ctum in sae - cu - la.* Ps. 112. —

(Dom. ad Vesp.) Notée dans l'*Enchir.*, p. 158. La mélodie du second membre est un peu plus ornée dans les recueils modernes.

*″d ♮ c [de] dc″ a c ♮ Ga G ♮c a a Ga EF GF Ga a G G ||
Di-xi i - ni - quis : No-li-te lo - qui adversus De-um i - ni-qui-ta-tem. Ps. 74. p. 39 (n)

De Cena Dñi in III noct.

d c ♮ d c ♮ d e c d cd G | a G FGa a a c ♮ c aGF
Do-mi-ne la -bi - a me - a a-pe -ri - es, et os me - um annun-ti - a - bit p. 37

Dom. II Quadrag. ad Laud.

[Ga a G G ||
[lau-dem tu-am. Ps. 50.

d c ♮ c ded cd d deg gf e e d d | ♮ ded c a c ♮
Fac De-us po-ten - ti - am in bra-chi-o tu - o : dis-per - de su-per-bos, p. 39

De hymno S. Mariae. *(Fer. V ad Vesp.)*

[c d ca ♮a G G G ||
[et ex - al - ta hu - mi - les.

De la 2e époque :

d c ♮ c de d c c ♮ cd d G |
Un-de-cim di-sci - pu - li in Ga - li - lae - a etc., p. 149. p. 39

(Ordo Rom. I) Seuls parmi les antiphonaires modernes, Trèves et Solesmes ont conservé la mélodie originaire du second membre, dont une particularité caractéristique, le parcours du dessin, est relevée dans la *Musica* d'Hucbald (p. 107).

″d c ♮ ce ed cd dG″ a a a a d c ♮ G G | c♮ cd dc ♮
An-ge - li, ar-chan - ge - li, Thro-ni et Do-mi-na-ti - o - nes, prin - ci - pa - tus p. 39 (n)

De S. Mich. ad Laud. Antiph. du XIIIe siècle.

[c ed cd de ed d |
[et po - te - sta - tes, etc.

De la 3e époque :

″d c ♮ d c″ ♮ d ed cd d G | F a c ♮ a cd d
Po - su - it si-gnum in fa - ci - em me-am, ut nul-lum praeter e - um etc. p. 37 (n)

(De S. Agn. in I noct.)

″d c ♮ c de d c″ c c♮ a cd d deca ♮ a G FG G |
A - ga-tha lae-tis - si - me et glo - ri - an - ter i - bat ad car - ce - rem etc. p. 37 (n)

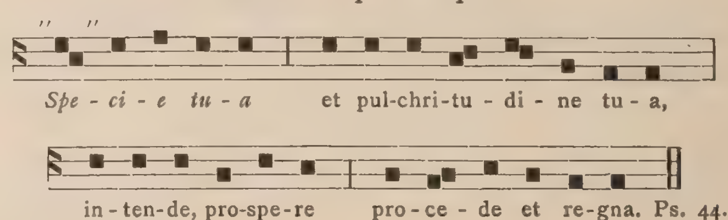
(De S. Ag. in II noct.) Antiph. du XIIIe siècle.

R. T.

Thème 23, *Specie tua* (d ♮ d e d c a G), formant presque toute la deuxième division du VIIe mode chez Réginon. En général la cantilène est fixe d'un bout à l'autre. La mélopée de l'iastien normal, que le chant chrétien associe volontiers à l'idée de clarté, de grâce juvénile, semble ici être appelée plus particulièrement à exprimer la candeur, la pureté virginale. En effet notre thème revient avec une persistance significative dans les offices de vierges. On remarquera surtout ceux de sainte Agnès, de sainte Agathe, de l'Assomption et de la Nativité de Marie.

Antiennes psalmiques :

p. 37 (n)



De Virg. in II noct.

"d ♮ d e d d" d ♮ cd d♮ G G |
p. 37 (n) *Ad-ju-va-bit e - am* De-us vul - tu su - o; etc. Ps. 45.

Ibid.

"d♮ d e d cd" d d♮ c ♮ G G |
p. 37 (n) *Si - cut lae-tan-ti - um* o - mni-um no-strum etc. Ps. 86.

De Assumpt. S. Mariae in II noct.

d♮de d de d c c ♮ca aG G |
p. 39 *Ho - mo na - tus est* in e - a : etc., p. 156.

Antiennes de la 2e époque :

d ♮ d e d d d ♮ cd c♮ G G |
p. 39 *Ve - ni sponsa Chri-sti,* ac - ci - pe co - ro-nam etc.

De Virg. ad Laud. Aujourd'hui ce texte se joint à une seconde mélodie, du VIIIe (th. 17).

"d♮ d e" d d e d ♮c d c♮ G G G |
p. 37 (n) *Si ve - re, fra-tres,* di - vi - tes es - se cu - pi - tis, etc.

Dom. Sexag. in Evang. Cf. Aur. Reom., p. 51 : « Secunda (varietas tetr. auth.) est quae non tantum erigitur, « sed, si dici potest, volubilem in ultima syllaba retinet accentum, juxta hoc : *Si vere fratres.* »

"d♮ de d d d♮" c♮ G G G | c c ♮ a c ♮
p. 39 (n) *Non sis mi - hi* tu for - mi - di - ne, spes me - a in di - e, etc.

(Fer. IV maj. hebd. ad Vesp.) Ant. Trev., p. 388.

Thème 23. | R. T.

"d♮ de d d" d d ♮ c♮ G G |
Tu es Pe-trus, et su-per hanc pe-tram etc., p. 89. — p. 39 (n)

"d♮ de d" cd d d ♮ c a G ac c c ac ♮ G G ||
O quam pul-chra est ca-sta ge-ne-ra-ti-o cum cla-ri-ta-te. — p. 39 (n)

De Virg. in I noct.

"d♮de d d" d de d c c cacd c c♮ G G |
Mit - ti-te in de-xte-ram na-vi - gi-i re-te, etc. — p. 39 (n)

Fer. IV post Pascha ad Vesp. in Evang. (Ord. Rom. I). Intention pittoresque sur la 2e syllabe de *navigii.*

"d♮de de d" d d ♮ cd c♮ G G G |
Si cul-men ve-ri ho-no-ris quae-ri-tis, etc. — p. 37 (n)

Dom. Sexag. in Evang.

d d ♮ d e d d d d ♮ cd c♮ G G |
Ec-ce sa-cer-dos magnus qui in di-e-bus su-is etc. — p. 39

De Conf. ad Laud. Cf. Hucb. *Mus.*, p. 121.

Ces trois antiennes suivent plus librement le modèle :

d♮de d d ♮ ded c a c ♮ aG a G |
O - mnes si-ti-en-tes ve-ni-te ad a-quas : etc., p. 154. — p. 37

*"d d♮ de d cd cdc ♮" a c ♮ | a ♮ a G G |
Tu es qui ven-tu-rus es, Do-mi-ne, quem ex-pe-cta-mus, etc. — p. 37 (n)

Fer. V post Dom. II Adv. in Evang. Ant. Trev., p. 149. Début dénaturé dans les autres antiphonaires, depuis le moyen âge. L'antienne a passé au thème 18, et pris la psalmodie du plagal. Cf. *Inton.*, p. 142.

"d♮de d d d [de] d c" c ♮ Ga | F a c c c ♮ a cd d |
Do - mi-ne, non ha-be-o ho-mi-nem, ut cum mo-ta fu-e-rit a-qua, — p. 39 (n)

de ca ♮c dc a G G ||
mit-tat me in pi-sci-nam.

Fer. VI post Dom. I Quadr. in Evang. A disparu de l'office. B. R. Brux., ms. 6426.

De la 3e époque :

"d ♮ d e d d" d d d de d d d d d d ♮c d c♮ G G |
Cum ju-cun-di-ta-te na-ti-vi-ta-tem be-a-tae Ma-ri-ae ce-le-bremus, etc. — p. 39 (n)

De Nát. S. Mariae ad Laud.

"d ♮ d e d cd" d d d ♮ cd c♮ G G |
In-du-it me Do-mi-nus cy-cla-de au-ro tex-ta : etc. — p. 37 (n)

(De S. Agn. in II noct.)

R. T. Thème 23.

"d ♮ d e d cd d" d♮ c ♮ G | c c c c a c ♮a G a
p. 37 (n) *Christus cir-cum de-dit me* ver-nan-ti-bus at-que co-ru-scan-ti-bus gem-mis
(De eod. off. in III noct.) .
[♮ a G G ||
pre-ti - o - sis.

"d♮ d e d d" e d ♮c d c♮ G G |
p. 37 (n) *In-gres-sa A-gnes* tur-pi-tu-di-nis lo-cum etc.
(De eod. off. ad Laud.)

"d♮de d" d♮ c ♮ G G cc♮ ac c ♮ | c dc a a G G ||
p. 39 (n) *Vi - dit Do-mi-nus Pe-trum* et An-dre-am et vo-ca-vit e-os.
De S. Andr. in I noct.

"d♮d de d" d ♮ c♮ G G c c ca a ad c♮ cd c c |
p. 39 (n) *Strin-xe-runt cor-po-ris* mem-bra po-si-ta su-per cra-ti-cu-lam : etc.
De S. Laur. in III noct.

"d♮de de d d ♮ cd" c♮ G G
p. 39 (n) *O ma-gnum pi-e-ta-tis* o-pus : etc., p. 137.

"d♮de de d" d ♮ c a ♮ aa G |
p. 39 (n) *Nos au-tem glo-ri-a-ri* o-por-tet etc.
De Exalt. S. Crucis in Evang.

"d♮de d" de d c cacd c♮ G G c c c c ca c ♮ |
p. 39 (n) *Mi - sit Do-mi-nus ma-num su-am,* et te-ti-git os me-um, etc.
De S. Joh. Bapt. in II noct.

"d♮de d de d c c cdc c♮c" a acd c♮ G G |
p. 39 (n) *Ec - ce de-di ver-ba me - a* in o - re tu - o : etc.
Ibid. Même mélodie au IIIe nocturne : *Posuit os meum* (R. T., ib.).

"d d d ♮ d e d d" e d d d d ♮ cd c♮ G G G |
p. 37 (n) *Pro-pter fi-dem* ca-sti-ta-tis jus-sa sum sus-pen-di in e-quu-le-o : etc.
(De S. Ag. in III noct.)

"d d d ♮ d de d d" d♮ c ♮ G G |
p. 39 (n) *Fi-at, Do-mi-ne, cor me-um* et cor-pus me-um etc.
De S. Caec. in II noct.

d d d d ♮ d e d cd d e d d d ♮c d c♮ G G |
p. 37 *An-nu-lo su-o sub-ar-rha-vit* me Do-mi-nus me-us Je-sus Chri-stus etc.
(De S. Agn. ad Laud.)

"d d d d ♮ d de" d d d e d ♮c d c♮ G G |
p. 37 (n) *Quis es tu qui ve-ni-sti* ad me cu-ra-re vul-ne-ra me-a? etc.
(De S. Ag. ad Laud.) Dans la même partie de cet office : *Gratias tibi ago* (R. T. ib.).

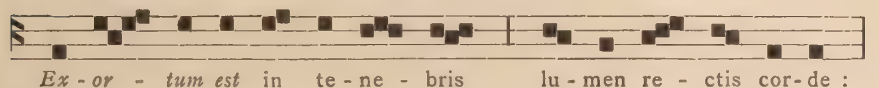
Thème 23. | T. R.

"d d d d d" d d ♮ d e d d d e d ♮c dc a G G |
Dexteram me-am et col-lum me-um cin-xit la-pi-di-bus pre-ti-o-sis, etc. p. 37 (n)
(De S. Agn. in I noct.)

d d d d d d ♮ d e d d de d d d ♮c d c♮ G G G |
Vi-di-sti Do-mi-ne a-go-nem me-um, quo-mo-do pu-gna-vi in sta-di-o : etc. p. 37
(De S. Ag. in III noct.)

Variante, *Exortum est* (G d♮de d c a G), produite par l'addition d'une anacrouse mélodique. Réginon répartit les antiennes de ce groupe entre la classe principale et la première division, ce qui indique comme note initiale G, et non pas ♮, comme l'ont presque tous les antiphonaires[1]. Le ♮ initial répond chez lui à la quatrième division.

Antiennes psalmiques :



Ex-or-tum est in te-ne-bris lu-men re-ctis cor-de : p. 35

mi-se-ri-cors et mi-se-ra-tor et jus-tus Do-mi-nus. Ps. III.

De Nat. Dñi ad Vesp.

"G d♮de d d e" f ed e d d | d♮ cd c♮ G
Dis-cer-ne cau-sam me-am, Do-mi-ne : ab ho-mi-ne etc. Ps. 42. p. 35 (n)
Fer. III maj. hebd. ad Laud.

Antiennes de la 2[e] époque :

"G d♮de d d de d" c c cdc c♮c ¦ c c♮ a ♮c ♮ G
Ar-gen-tum et au-rum non est mi-hi : quod au-tem ha-be-o, etc. p. 37 (n)
De S. Petro ad Laud.

"G d♮de d" ef e d e d c ef e d d c a d c ♮ G G |
Tu-le-runt Do-mi-num me-um, et ne-sci-o u-bi po-su-e-runt il-lum : etc. p. 37 (n)
Fer. V (IV) post Pascha ad Vesp. in Evang. (Ordo Rom. I.) Début déformé chez Plantin.

De la 3[e] époque :

"G d♮de d" de d c cdc c♮c c c♮ a c c♮ G a c a c c ♮ |
O-ran-te san-cta Lu-ci-a, ap-pa-ru-it e-i be-a-ta A-gatha etc. p. 37 (n)
De S. Luc. ad Laud.

[1] Trèves a partout G. La *Commemoratio* transcrit en notation pseudo-hucbaldienne le début de l'antienne *Orante sancta Lucia* (p. 225); mais sa première note (= a) est évidemment fautive, et ne nous apprend rien.

R. T. Thème 23.

"G d♮de d" d e d c♮cdc aG | G ♮ d c a G a♮ a G G ||
p. 37 (n) *O-ran - te* san-cto Cle-men - te, ap-pa-ru-it e - i A-gnus De-i.

De S. Clem. ad Laud.

"G d♮de d d d" d d d de d d♮ cde d d |
p. 35 (n) *In-ge - nu-a sum, et ex* spe-cta - bi - li ge - ne-re, etc.

(De S. Ag. in I noct.)

"G d♮de d d c e d" c♮ G | F a ca ♮ c aG F F Ga a G G ||
p. 37 (n) *He-le - na Constan-ti-ni* ma-ter Je-ro-so-lymam pe - ti-it, al - le-lu-ia.

De Exalt. S. Cruc. ad Laud. Ant. Trev., p. 775.

Thème 24, *Caro mea* (d ♮ defd d c a G), compris chez Réginon dans la deuxième division du VIIe mode. Il ne se distingue du thème précédent que par l'addition d'un son unique (f). Mais le degré ajouté, qui n'appartient à aucun des autres nomes du VIIe mode, introduit dans la mélodie la dissonance subversive de fausse quinte (f — ♮), l'agent le plus efficace d'altérations modales et de déformations mélodiques (p. 197 et suiv.). Des sept antiennes que nous allons enregistrer, pas une seule n'a été conservée intacte par tous les antiphonaires de notre époque.

Antiennes de la 1re époque :



p. 39 (n) *Ca-ro me - a re-qui-e-scet* in spe. Ps. 15.

Sabb. sancto in I noct. Pustet et Solesmes ont gardé intacts le mode et la cantilène; Trèves a conservé le mode en changeant le dessin initial (d ♮ cegd d); Plantin, Lambillotte et Lyon dénaturent la mélodie en Ve mode (p. 198).

d ♮ defd d d d ♮ cd a G G |
p. 37 *Vo-ce me - a ad Do-mi-num* cla-ma-vi : etc., p. 90.

Chez Plantin dénaturée en Ve.

d ♮ defd cd d d d d ♮ cd c♮ G G | c c ac ♮a G a
p. 37 *Ju-stus Do - mi-nus, et ju-sti-ti-a* di-le-xit : ae-qui-ta-tem vi-dit

De uno Mart. in III noct. Plantin garde le mode et change le début (d ♮ de d c). [♮ a G G || vul-tus e-jus. Ps. 10.

*"d ♮ defd d" d c♮ G ♮cd c ca ♮ a G G |
p. 39 (n) *Li-be-ra - vit Do-mi-nus* pau - pe-rem a po-ten-te, etc. Ps. 71.

Voir la double altération de ce chant, p. 204, II; déjà adoptée par l'*Intonarium* (p. 142). Néanmoins Lyon et Trèves ont encore aujourd'hui la version correcte. Plantin a, comme d'habitude, le Ve mode.

Thème 24. | R. T.

De la 2e époque :

"d ♮ $\overline{\text{defd}}$" d c ♮ c $\overline{\text{♮a}}$ G a $\overline{\text{♮c}}$ $\overline{\text{♮d}}$ G G |
Pro-pri-o Fi-li-o su-o non pe-per-cit De-us, etc. — p. 39 (n)

De Parasc. ad Laud. Chez Plantin en V^e.

*d ♮ $\overline{\text{defd}}$ d d $\overline{\text{dc}}$ $\overline{\text{ded}}$ $\overline{\text{♮a}}$ ♮ a G |
Non in so - lo pa - ne vi-vit ho-mo, etc. — p. 31

Déjà dénaturee au IXe siècle : voir ci-dessus, p. 220. La mélodie en V^e mode paraît avoir donné naissance à une forme terminée sur la tierce, comme *Ecce Maria genuit nobis* (p. 215); car on trouve une antienne *Non in solo pane* dans le protus (R. T., p. 7).

De la 3e époque :

*d ♮ $\overline{\text{defd}}$ d $\overline{\text{ded}}$ $\overline{\text{cd}}$ d d e d $\overline{\text{♮c}}$ $\overline{\text{dc}}$ a G G |
Me-cum e - nim ha - be - o cu-stodem cor-po-ris me - i, etc. — p. 37

(De S. Agn. ad Laud.) Presque tous les antiphonaires ont supprimé l'f ·d ♮ d e d $\overline{\text{cd}}$ d) et gardé le VIIe mode; Plantin et Lambillotte ont conservé le dessin originaire et dénaturé l'échelle modale.

THÈME 25, *Juravit Dominus* (G ♮ d c a c ♮ G), compris dans la troisième et la première division du VIIe mode chez Réginon.

Antiennes psalmiques :

Ju - ra-vit Do - mi-nus, et non pae-ni-te - bit e-um : — p. 39 (n)

$\overline{\text{GE}}$ G G $\overline{\text{FE}}$ D F $\overline{\text{Ga}}$ G G ||
tu es sa-cer-dos in ae - ter-num. Ps. 109.

De Apost. ad Vesp. Le second membre mélodique appartient au plagal, ce qui met cette antienne dans la catégorie des commixtes (ci-dessus, p. 149).

"G G ♮ d d $\overline{\text{de}}$ $\overline{\text{dc}}$ c" c $\overline{\text{c♮}}$ a $\overline{\text{ca}}$ ♮ $\overline{\text{aG}}$ G |
Cu-sto-di me a la - que - o quem sta-tu-e-runt mi - hi : etc. Ps. 140. — p. 39 (n)

De Cena Dñi ad Vesp. Ant. Trev., p. 399.

G G ♮ d c a c ♮ a G c c $\overline{\text{ca}}$ c ♮ |
Red-em-pti-o-nem mi-sit Do-mi-nus po-pu-lo su-o : etc. Ps. 110. — p. 39

De Nat. Dñi ad Vesp. Certains antiphonaires (p. e. Lambillotte) commencent par ♮, en guise d'anacrouse.

"G G ♮ d $\overline{\text{dc}}$ $\overline{\text{cd}}$" c ♮ a ♮ c a G $\overline{\text{ac}}$ $\overline{\text{cc♮}}$ |
Con-sti-tu-es e - os prin-ci-pes su-per omnem ter-ram : etc. Ps. 44. — p. 37 (n)

De Apost. in I noct. Plantin a la variante a du th. 12, *Labia mea* (p. 269).

"G G ♮ d d d d c a" ♮ $\overline{\text{cd}}$ ♮ ♮ |
Con-si-de-ra-bam ad dex-te-ram, et vi - de-bam : etc. Ps. 141. — p. 39 (n)

De Cena Dñi ad Vesp. Ant. Trev., p. 399.

R. T. | Thème 25.

De la 2e époque :

"G G ♮ d c a ♮" ♮c c a c c♮ |
p. 35 (n) *Re-ver-te-re, re-ver-te-re,* Su-na-mi-tis; etc.
De Virg. in III noct.

"G ♮ c d dc a" c ♮ G G G |
p. 35 (n) *Ma-gni-fi-ca-tus est* rex pa-ci-fi-cus etc., p. 89.

G ♮cd d ♮ ded cd c d c a cd ♮ c♮ Ga ♮ a G G ||
p. 37 *Phi-lip-pe, qui vi-det me,* vi-det et Pa-trem me-um, al-le-lu-ia.
De SS. Phil. et Jac. ad Laud.

"G G ♮ d c ac c" c c ♮ aca ♮c♮ | ♮ c d e ded ♮c ac♮ G G |
p. 35 (n) *l Quo-mo-do fi-et i-stud,* an-ge-le De-i? quo-ni-am vi-rum non co-gno-sco? etc.
Fer. VI post Dom. III Adv. in Evang.

*"G ♮ d d d d" c ♮c [def ed] e d | dd G a c ♮ a c♮ G G |
p. 39 (n) *Na-za-rae-us vo-ca-bi-tur* pu-er i-ste : vi-num et si-ce-ram non bi-bet,

G a G Gd dcdc a ♮c de e d d | a a a cc ac ♮ G G ||
et o-mne im-mun-dum non man-du-ca-bit ex u-te-ro ma-tris su-ae.

De S. Joh. Bapt. in Evang. Excepté celui de Lyon, tous mes antiphonaires, tant anciens que modernes, ont la mélodie dénaturée en V^e mode, ce qui semble dénoter dans le chant primitif une succession de fausse quinte (p. 198); peut-être au mot *puer*. Voir ci-après l'antienne *Paganorum multitudo.*

De la 3e époque :

"G G G ♮ d c" ac c ♮ c c ♮ a c♮ ♮c♮ |
p. 35 (n) *Re-spon-sum ac-ce-pit* Si-me-on a Spi-ri-tu san-cto, etc.
p. 39 *De Purif. S. Mariae ad Laud.* Plantin, Lyon, Lambillotte terminent en IIIe.

"G G ♮ d d de ca" c ♮ | d d c a c ♮ a G ac c
p. 35 (n) *Re-ver-te-re in ter-ram* Ju-da : mor-tu-i sunt e-nim qui quae-re-bant

Ibid. B. R. Brux., ms. 155. N'existe plus dans l'office.

[c ac ♮a G G G ||
[a-ni-mam pu-e-ri.

*"G ♮ d d d d d c" d c ♮d G ♮ de d efg ed d |
p. 35 (n) *l Pa-ga-no-rum mul-ti-tu-do* fu-gi-ens ad se-pul-crum vir-gi-nis,

♮ def e ef e de d dc de de ♮ |
tu-le-runt ve-lum e-jus con-tra i-gnem :

♮ G ♮ d c d c ♮ ♮ G ♮ d c ♮ ♮a a♮ a G |
ut com-pro-ba-ret Do-mi-nus, quod a pe-ri-cu-lis in-cen-di-i

♮ a♮ G c ♮aca a c ♮ a cd d c ♮c dc a G G ||
me-ri-tis A-ga-thae mar-ty-ris su-ae e-os li-be-ra-ret.

(De S. Ag. in Evang.) Depuis le commencement du Xe siècle cette mélodie a dégénéré en V^e mode, par l'influence de la fausse quinte sur le mot *tulerunt*. Le début est noté ainsi dans la *Commemoratio* (p. 215).

F a c c c c c ♮ c ♮ ac F a cd
Pa-ga-no-rum mul-ti-tu-do fu-gi-ens ad se-pul...

R. T.

Thème 26, *Hosanna* ($\overline{Gd}$ d c ♮ c d G), identique avec le dessin fondamental de la chanson funéraire de Tralles (p. 46), et compris chez Réginon dans la troisième division du VIIe mode. Se portant d'un seul élan sur la dominante aiguë, où il s'arrête volontiers, ce nome est surtout destiné dans le chant chrétien à traduire des louanges enthousiastes, à proclamer des nouvelles joyeuses.

Antiennes de la 2e époque :



p. 39



Dom. Palm. in Evang.

*"$\overline{Gd}$ d c ♮ c" $\overline{ed}$ $\overline{cd}$ d ♮ $\overline{de}$ d c $\overline{c\natural}$ $\overline{ac}$ $\overline{c\natural}$ G |
Cum an-ge-lis et pu - e - ris fi-de-les in-ve-ni-a-mur, etc. p. 39 (n)

Eod. off. ad Laud. Trèves, Solesmes et déjà l'*Intonarium* (p. 135) ont le début du th. 20, incompatible avec le classement de Réginon. Pustet commence directement par d; Plantin exhibe une version dénaturée en Ve mode.

*"G [$\overline{Gd}$ $\overline{dc}$ $\overline{c\natural}$] $\overline{ce}$ d" e $\overline{dc}$ $\overline{ca}$ c ♮ |
Ve-ni-en-te spon-so, pru-dens vir-go p. 39 (n)

e d $\overline{c\natural cd}$ $\overline{aG}$ F a $\overline{c\natural a}$ ♮ c $\overline{dca}$ ♮ a G G G ||
prae-pa-ra-ta, in-tro-i-vit cum e-o ad nu-pti-as.

De Virg. in Evang. B. R. Brux., ms. 6426. N'existe plus dans l'office.

"G $\overline{Gd}$ d d d c ♮" d d e c d c ♮ e e d c
Fa-cta est cum an-ge-lo mul-ti-tu-do cae-le-stis ex-er-ci-tus etc. p. 39 (n)

De Nat. Dñi ad Laud.

"G $\overline{Gd}$ d d d d c" $\overline{dfed}$ $\overline{df}$ | $\overline{cd}$ f e d e d $\overline{ef}$ e d e d |
An-ge-lus ad pa-sto-res a - it : An-nun-ti-o vo-bis gau-di-um magnum, etc. p. 39 (n)

Ibid.

"$\overline{Gd}$ d e d" c ♮ $\overline{cd}$ d $\overline{de}$ c a ♮ a G |
Pu-er qui na-tus est no-bis, plus quam prophe-ta est : etc. p. 39 (n)

De S. Joh. Bapt. in Evang. Notée une seconde fois dans le catalogue de Réginon (p. 33), mais d'une main plus récente.

De la 3e époque :

"G $\overline{Gd}$ d d c d c ♮" d d d d e c d $\overline{dG}$ |
Cum-que si-bi con-spi-ce-rent il-li-ci-ta non li-ce-re, etc. p. 39 (n)

De S. Bened. in Evang. B. R. Brux. ms. 6426.

R. T. Thème 26.

Les antiennes suivantes furent introduites dans l'antiphonaire romain tout au commencement du IX[e] siècle, ainsi que nous l'apprend une anecdote racontée par le moine de Saint-Gall, auteur de la Vie de Charlemagne : « Le jour de l'octave de l'Épiphanie (13 janvier 802), après « les Laudes célébrées en présence de l'Empereur, comme les envoyés « grecs chantaient entre eux, dans leur langue, leurs propres antiennes « du jour (à savoir *Veterem hominem* etc.), l'Empereur ordonna à un de « ses chapelains, versé en grec, de traduire ces textes en latin, de manière « à conserver une correspondance aussi exacte que possible entre les « mouvements de la mélodie et les syllabes[1] ». Si cette anecdote est véridique, il en résulte qu'au temps de l'impératrice Irène, après l'extinction de l'hérésie iconoclaste, le chant de l'Église de Constantinople était encore identique, sauf pour la langue, avec celui de Rome[2]. C'est là un point important à retenir.

"Gd d d d c c♮" d e d c d G Gd c ♮ Ga a a |
p. 39 (n) *Ve - te-rem ho-mi-nem* re- novans, Sal-va-tor ve - nit ad ba - ptismum,

d e f g g f g f e c ec de d c d ♮ ♮ |
ut na-tu-ram, quae cor-ru-pta est, per a-quam re-cu-pe-ra-ret,

c ♮ c e d c d ♮ c♮ a G ♮c a G ||
in cor-ru-pti-bi-li ve-ste cir-cum-a-mi-ctans nos.

In Oct. Theoph. ad Laud. Antiph. du XIII[e] s. Ant. Trev., p. 250.

"Gd d dc d c c♮" d e d c d cd G F a c ♮ a Ga a |
p. 39 (n) *Te, qui in Spi-ri-tu* et i-gne pu-ri-fi-cas hu-ma-na con-ta-gi - a, etc.

Ibid. Les autres antiennes du même jour, *Praecursor Joannes* (R. T. ib.), *Baptista contremuit, Caput draconis, Magnum mysterium*, etc., sont toutes composées sur ce thème. Cf. *Variae preces*, Solesmes, 1892, p. 91.

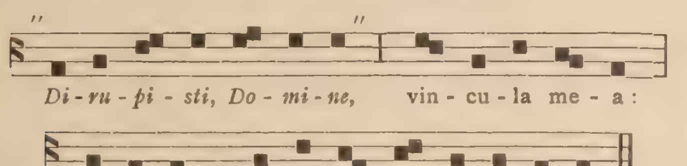
Thème 27, *Dirupisti* (G a cd d ♮ a G). Nous rencontrons ici pour la première fois le *nome polytrope*, le chant à quadruple terminaison (p. 217), dont les nombreux dérivés se trouvent aujourd'hui dispersés dans le VII[e], le VIII[e], le IV[e] et le I[r] mode. La forme présente, finissant sur la fondamentale de l'harmonie iastienne, est la plus régulière au point de vue théorique, mais non pas la plus répandue, ni la mieux conservée. Beaucoup de ses antiennes avaient déjà subi des altérations longtemps avant la fin du IX[e] siècle.

[1] Jaffé, *Bibl. rer. Germ.*, t. IV, *Mon. Carol.*, p. 673.

[2] D'après un récit de la chronique pontificale, relatif au pape Vigile (ci-dessus, p. 167), l'usage du latin comme langue liturgique n'avait pas cessé à Byzance sous Justinien.

Thème 27. | R. T.

Antiennes psalmiques :



p. 27 (n)

ti-bi sa-cri-fi-ca-bo ho-sti-am lau-dis. Ps. 115.

De Apost. ad Vesp. Réginon met cette antienne *(Disrumpisti)* dans le IVe mode (2e div.), avec l'annotation : *finitur VII° tono.* Peut-être s'est-elle terminée primitivement sur la tierce. Nous en dirons autant de deux autres cantilènes : *Ecce mitto Angelum meum* et *Sapientia aedificavit sibi domum.*

"G a cd d d" c d e f g f e cd d d |
Hic ac-ci-pi-et be-ne-di-cti-o-nem a Do-mi-no, etc. Ps. 23. p. 35 (n)

De Conf. in III noct.

"Ga c♮" cd ded d e f e dc de e d d |
Sus-ce-pit De-us Is-ra-el pu-e-rum su-um, etc. p. 35 (n)

De hymno S. Mariae. (*Sabb. ad Vesp.*)

Antiennes de la 2e époque :

*G a [cd d de] d d ♮ d c ♮ Ga a a G a a a c ♮ G G ||
Do-mum tu-am, Do-mi-ne, de-cet san-cti-tu-do in lon-gi-tu-di-nem di-e-rum. p. 33

De Dedic. eccl. ad Laud. Un peu déformée aujourd'hui.

*"G a cd" d dec♮ a c ♮a G | c ♮ c a G Ga G Ga FD
Ec-ce mit-to An-ge-lum me-um, qui praepa-ra-bit vi-am an-te p. 27 (n)

[EF Ga a G G ||
[fa-ci-em tu-am.

Fer. IV post Dom. II Adv. in Evang. La mélodie correcte dans l'Ant. Trev., p. 149. Insérée chez Réginon parmi les antiennes du IVe mode (2e div.), avec l'annotation : *finitur VII° modo.* Le début, allongé aujourd'hui par l'addition du mot *ego*, est musicalement déformé chez Pustet (F a cd d). La terminaison est du plagal.

"G a c cd d c d e f" g fe d d |
Ve-ni, Do-mi-ne, vi-si-ta-re nos in pa-ce, etc., p. 90. p. 33 (n)

"G a cd d" d ♮ cd e d d d d ♮ c d d Ga ♮ a G G ||
Be-ne-di-cta glo-ri-a Do-mi-ni de lo-co san-cto su-o, al-le-lu-ia. p. 33 (n)

De Dedic. eccl. in III noct.

*G a cd d d d d de d c d e c d d d |
Glo-ri-o-sus ap-pa-ru-i-sti in con-spe-ctu Do-mi-ni : p. 41

[d ♮ d c ♮ aG aG F G ac ♮c a] G G ||
pro-pter-e-a de-co-rem in-du-it te Do-mi-nus.

De S. Mich. in II noct. Se termine aujourd'hui en IVe (th. 29). La déviation est inverse de celle qu'a subie l'antienne *Ipse praeibit*, ci-dessus, p. 202.

R. T. Th. 27.

"G a c cd d d d d d c" d fe d d | d ad ♮ c aG a a♮c G |
p. 29 (n) *Sa-pi-en-ti - a ae-di-fi-ca-vit* si-bi domum, ex-ci-dit co-lum-nas se-ptem :

♮ G a c c cde ed c d fe d c d c ♮ a a♮c G
sub-di-dit si-bi gen - tes, su-per-bo-rum et su-bli-mi-a col - la

[♮ G a ♮c da ♮ a G G ||
[pro-pri - a vir - tu - te cal-ca - vit.

De Sap. Salom. *(Sabb. ante Dom. I Aug. ad Magn.)* Réginon l'insère parmi les antiennes du IVe mode (2e div.), avec l'annotation : *finitur VIIo tono.*

Les deux antiennes suivantes ont été, déjà longtemps avant Réginon, transposées partiellement une quinte plus bas et assignées au VIIIe mode (voir ci-dessus, p. 220, IV).

*"G a c cd d e d eg" d e dc c |
p. 49 (n) *Sa-pi-en-ti - a cla-mi-tat* in pla-te - is : etc., p. 221.

*"Ga [c♮] cd d d e cd d" [d f e f d e d |
p. 45 (n) *Dum ve - ne - rit Pa-ra-cli - tus,* quem e-go mittam vo-bis,
(Cum)

d ♮ d c♮ a cc a♮c G a c c♮ a cd d |
Spi-ri-tum ve - ri-ta-tis, qui a Pa-tre pro-ce-dit,

c c] c♮ a c♮ aG G G G a G FE D F FG G G ||
il-le te-sti-mo-ni - um per-hi-be-bit de me, al-le - lu-ia.

Dom. VI post Pascha in Evang.

De la 3e époque :

G a c c c de d ♮ c e d ♮ cd ♮G |
p. 33 *Nunc di-mit-tis, Do-mi - ne,* servum tu-um in pa - ce :

c c c c c c c a c ♮a G a ♮ a G G ||
qui-a vi-de-runt o-cu-li me-i sa - lu-ta-re tu-um.

De Purif. S. Mariae in Evang. Antiph. du XIIIe siècle. N'existe plus dans l'office.

*"Ga c♮ c de d" c e d ff d | e f e d c e d ff d |
p. 33 (n) *Con - ce - de no - bis* ho-mi-nem ju-stum, red-de no-bis ho-minem sanctum : etc.

De S. Andr. ad Vesp. in Evang. Le début est déformé chez Plantin et Pustet. Trèves et Solesmes concordent mieux avec les neumes de Réginon.

Il nous reste à passer en revue quelques antiennes dont la mélodie, bien que d'une structure parfaitement correcte, ne se rapporte à aucun des thèmes du VIIe ou du VIIIe mode.

R. T.

De la 2e époque :

"G Gc ♮ d c♮ a c ♮G" a G F Gd c♮ G G |
Cum au - tem ve - ne - rit il- le Spi - ri - tus ve - ri - ta - tis, p. 37 (n)

G ♮ c d dc a ♮ cd ♮ ♮ |
do-ce-bit vos o-mnem ve-ri - ta-tem :

♮ d d c♮ a GaGF a c c ♮ cdc aG F Ga a G G ||
et quae ven-tu - ra sunt, an-nun-ti - a-bit vo - bis, al - le - lu - ia.

Dom. IV post Oct. Paschae in Evang. Ant. Trev., p. 469.

"G ♮ a c ♮a" a aG a a♮ G G |
Assumpsit Je-sus di-sci - pu-los su - os, etc., p. 201. p. 43 (n)

De la 3e époque :

"G ca ♮a G G" G♮cd d ce d e ♮ |
O - ra - bat Ju-das : De - us, De-us me-us, p. 37 (n)

d c ♮c a G G E G G FE D FE FG G G ||
o-stende mi-hi li-gnum sanctae Cru - cis, al - le - lu - ia.

De Exalt. S. Cruc. in Evang. Antiph. du XIIIe s. Ant. Trev., p. 776. Début noté dans la *Commem.*, p. 225.

d d d cd dG a c♮ a cd d |
Sur-ge a-qui - lo, et ve - ni au - ster : —

d d c ♮ ded c♮c dc a Ga a a a a c ♮a G G ||
per-fla hortum me - um, et flu - ant a - ro-ma-ta il - li - us.

De Assumpt. S. Mariae in Evang. Cette antienne, que Réginon a omise, est mentionnée par Aurélien de Réomé (p. 51) : « Prima (varietas tetrardi authenti) est quando vox in altum extollitur, ut hoc : *Surge aquilo* ». La mélodie se trouve dans l'antiphonaire de Trèves (p. 916) et dans celui de Plantin *(in Recoll. festiv. B. M. V., ad Laudes)*.

Les antiennes suivantes, que Réginon associe avec la psalmodie du VIIe, appartiennent à d'autres formes modales :

a) au VIIIe mode, *Tu es vas electionis* (th. 12, var. *b*), *Avertantur retrorsum*, *Dixit angelus ad Petrum*, *Per signum crucis* (th. 18);

b) au IVe mode (iastien intense), *Ex Aegypto* (th. 29), *Triduanas*, *Vigilate animo*, *Nisi diligenter;*

c) au Ier mode (iasti-éolien), *Ante me non est formatus* (th. 31), *Quod uni ex minimis*.

Deux finissent en tétrard, mais commencent en protus : *Venite benedicti, Jerusalem gaude.*

R. T.

Enfin nous avons à mentionner une antienne dont le chant est resté tout à fait problématique pour nous :

Et valde mane una sabbatorum (Dom. Resurr. ad Laud.).

Unie de nos jours à une mélodie du VIIIe mode (th. 17), elle figure à deux endroits du *tonarius* de Réginon : 1° dans la première division du VIIe ton (p. 35); 2° dans la classe principale du IVe ton (p. 25). Les signes neumatiques dont elle est accompagnée chaque fois ne s'accordent ni entre eux, ni avec la version des recueils modernes. Nous considérons donc provisoirement l'ancienne mélodie comme perdue.

CHAPITRE III.

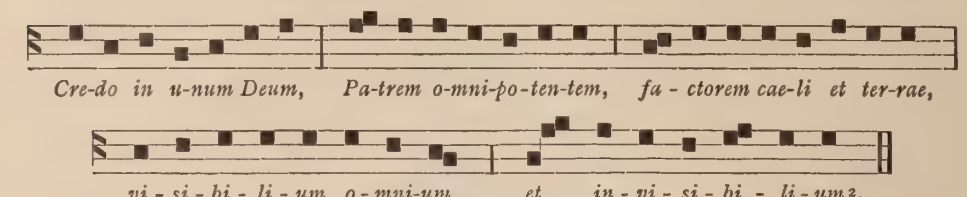
CANTILÈNES IASTIENNES (suite) ET HYBRIDES.

§ 177. Quatre combinaisons de l'*Iastius varius* s'offrent ici à notre examen : 1° des cantilènes en iastien normal, terminées incomplètement sur la dominante aiguë, 2° des chants en iastien intense, finissant sur la médiante de la triade modale (pp. 14-15; 72, III; 90); 3° des mélodies dont le thème est iastien et la conclusion éolienne; 4° des chants débutant en éolien, et opérant leur cadence finale sur la médiante iastienne; par exception sur la fondamentale. Aucune de ces variétés modales ne possède de nomes propres; toutes partagent leurs thèmes avec des formes terminées sur une fondamentale.

SECTION I. — *Chants de l'iastien incomplet, se terminant sur le 5e degré ascendant de l'échelle modale* (d).

§ 178. Si ce genre de mélodies remonte aux temps du paganisme, ce que nous laisserons indécis, il a dû être considéré alors comme une des formes exceptionnelles de l'iastien normal, et son usage n'a pu être bien fréquent. Des cantilènes finissant tout à l'aigu de leur parcours ne conviennent qu'à de courtes phrases exclamatives ou interrogatives, éléments accessoires du discours poétique. Très rares également dans la liturgie latine, les formes modales en question y ont néanmoins apparu de bonne heure,

témoin le chant du symbole de Constantinople, dont l'antiquité ne paraît pas douteuse[1].



§ 179. L'office des Heures renferme aujourd'hui, juste comme il y a mille ans, quatre petites antiennes appartenant à la présente variété modale. Trois d'entre elles, issues d'un thème commun, étaient alors assignées au VIIe mode (pp. 120-122) ; la quatrième paraît avoir été mêlée de tout temps aux cantilènes du VIIIe. Toutes, dans les recueils liturgiques de l'époque actuelle, sont transposées à la quinte grave.

R. T.

Thème 28, primitif (G a cd d e c d) : apparemment la forme originaire du nome *polytrope*. Réginon le range dans la classe principale du VIIe mode. Aujourd'hui, quand sa terminaison n'a pas dévié, ce thème s'adjoint une psalmodie particulière, le *tonus peregrinus*, et constitue à lui seul une variété modale, le VIIIe irrégulier (p. 121).

Antiennes de la 1e époque :



p. 35 (n) *Nos qui vi - vi - mus,* be - ne - di - ci-mus Do - mi - no. Cf. pp. 91, 120, 122.

Lyon en a fait un iasti-éolien (thème 31).

Variante formée par l'addition d'une anacrouse, l'appoggiature aiguë de la fondamentale iastienne[3].

a G a c cd d e d e e d c f e c e d d ||

p. 35 *Mar-ty-res Do-mi-ni,* Do-minum be-ne-di-ci-te in ae-ternum. (Cf. p. 122)

De plur. Mart. ad Laud. Déformée chez Plantin et Lambillotte; terminée en IVe chez Pustet.

[1] Pendant la domination byzantine à Rome (553-725), le rituel du baptême comprenait deux récitations *chantées* du Symbole, la première en grec, la seconde en latin. Voir le sacramentaire gélasien dans Muratori, *Liturgia romana vetus*, t. I, p. 540 et suiv. Il y a trace de cet usage en Angleterre. Chappell, *Use of the Greek language in the early service books of the Church of England*, dans *The Archæologia*, vol. 46.

[2] La conclusion musicale du *Credo* se fait par un *Amen* en IVe mode.

[3] La *Commemoratio* transcrit en notes une antienne psalmique de cette espèce, *In templo Domini* (ci-dessus, p. 122).

Thème 28. | R. T.

a G a c cd d   e d e e d c f e c e d d ||
An-ge-li Do-mi-ni, Do-minum be-ne-di-ci-te in ae-ternum. | p. 35

De S. Mich. ad Laud. Déformée chez Plantin et Pustet. Lyon donne un début correct, mais il a, comme Pustet, la psalmodie du VIIIe.

La dernière mélodie de cette espèce a un thème absolument isolé dans l'Antiphonaire, et qui en commençant fait entendre toute la triade éolienne (a c e). On pourrait donc ranger cette antienne dans la seconde catégorie des hybrides (voir ci-après section IV).

"a ced d e d c♮   a cd da" cd ed c de e   ed ♮c ee d ||
Spi-ri - tus Do-mi-ni re-ple - vit or - bem ter-ra - rum, al - le - lu - ia. | p. 45 (n)

De Pentec. ad Laud. L'introït du jour est composé sur le même thème.

Section II. — *Antiennes de l'iastien intense, finissant sur le 3e degré ascendant de l'échelle modale* (♮).

§ 180. Un court fragment de Pratinas et un vers d'Eschyle parlent de cette variété modale au Ve siècle avant J. C. Sous l'empire romain il n'en est plus question. Toutefois l'oubli de l'ancien nom n'implique pas la disparition de la chose. On ne mentionne pas davantage à la fin de l'antiquité l'iastien relâché, dont nous avons cependant un long spécimen. Il y a lieu de supposer que les deux formes secondaires de l'harmonie iastienne étaient englobées alors dans la dénomination générale de mode iastien (ou hypophrygien). Ceci est d'autant plus vraisemblable qu'une promiscuité analogue existait primitivement dans le chant liturgique. L'iastien intense ne fut séparé du normal, le IVe mode ne se distingua du VIIe, qu'après l'établissement de la théorie ecclésiastique, lorsque le son final de l'antienne fut devenu le régulateur suprême de la modalité, et que l'on eut été amené, par une fausse analogie d'échelle, à réunir l'iastien intense au mode dorien (p. 112).

Encore cette doctrine mit-elle des siècles à pénétrer la pratique entière. Chez Aurélien de Réomé les antiennes de l'iastien intense, quand elles ne sont pas mêlées d'autres éléments modaux, font partie du tétrard authente et prennent sa psalmodie (p. 205), en

sorte qu'aux temps carlovingiens, le VIIe mode latin contenait des mélodies terminées sur les trois sons de l'accord iastien (G, ♮, d).

Tous les thèmes du IVe mode ecclésiastique usités dans l'office des Heures se retrouvent, soit en VIIe, soit, lorsqu'il s'agit de mélodies hybrides, en Ier mode[1]. Par l'absence d'une conclusion positive, la mélopée de cette catégorie composite de chants revêt un caractère empreint d'exaltation mystique[2] (p. 100).

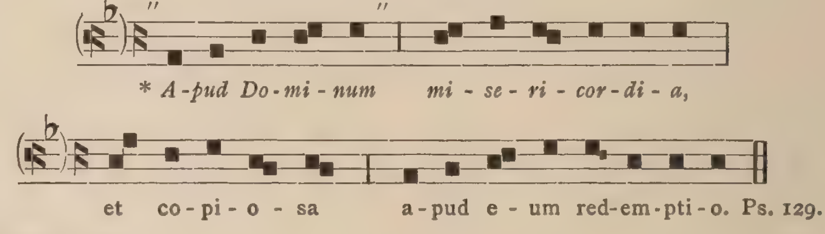
§ 181. Les antiennes du IVe mode qui commencent et finissent en iastien sont au nombre de 89 dans le *tonarius* de Réginon; elles y remplissent les divisions 2, 3 et 4. Nous les noterons au même diapason que les autres cantilènes bâties sur la fondamentale G, c'est-à-dire dans l'échelle par bécarre.

R. T.

THÈME 29, *Apud Dominum* (G a cd d e c d ♮), la forme la plus belle et la plus répandue du nome *polytrope;* ses dérivés remplissent chez Réginon la troisième division du IVe mode. C'est une mélodie fixe, à de rares exceptions près, qui revient à presque chaque page de l'Antiphonaire. Nous avons raconté plus haut l'histoire des altérations successives de ce groupe d'antiennes (pp. 205-211).

Antiennes psalmiques :

p. 27 (n)



De Nat. Dñi ad Vesp.

*"G a c c cde d d" c d e dc d d | d ♮e d Ga ♮ d♮ ♮ ||

p. 27 (n) *Po-su-i-sti, Do - mi-ne,* su-per ca-put e-jus co-ro-nam...... pre-ti-o-so. Ps. 20.

De uno Mart. in III noct.

[1] Exception apparente pour le thème 30, qui en VIIe ne forme pas un groupe d'antiennes, mais une cantilène isolée : *Assumpsit Jesus* (p. 201).

[2] Les définitions de l'*ethos* du IVe mode sont vides ou contradictoires chez les musicistes liturgiques. « Quartus harmonicus » : d'Ortigue, *Dict. du plain-chant*, art. *Mode.* « Per « plagin deuteri magnifice aliquid extollere possumus. » Guy, *De mod. form.*, p. 107. « Ce « mode est bas, humble, mou, langoureux... il prend quelquefois le haut ton du IIIe, etc. » Poisson, *Traité du plain-chant*, pp. 164-165.

Thème 29. — R. T.

*" G a c cd d d c d e d c d d | ♮ e c d Ga ♮d ♮ ♮ |
E-le-va-ta est ma-gni-fi-cen-ti-a tu-a super caelos..... al - le - lu-ia. Ps. 8. — p. 27 (n)

De Ascens. Dñi in I noct. Voir p. 171, note 7. Dans le même office : *Exaltare Domine*, ps. 20 (R. T., ib.).

Antiennes de la 2e époque :

*" G a cd d" d c d e d c d d |
Ex Ae-gy-pto vo-ca-vi fi-li-um me-um, etc., pp. 90, 112, etc. — p. 39 (n)

*" G a cd d" d c d e dc d d d | d ♮ e c d G a ♮ d ♮ ♮ ||
E-go au-tem ad Dominum ad-spi-ci-am, et ex-pecta-bo.... Sal-va-torem meum. — p. 27 (n)
Fer. VI ante Vig. Nat. Dñi ad Laud.

*" G a cd d" cd e dc d d | ♮ e c d ♮ c d c ♮ ||
Di-xi vo-bis jam et au-di-stis : lu-tum mi-hi......... di-ci-tur Je-sus. — p. 27 (n)
Fer. IV post Dom. IV Quadr. in Evang. Ant. Trev., p. 350.

*" G a cd d" c d e dc d d | ♮ e c d ♮ d ♮ ♮ ||
Si quis si-tit, ve-ni-at et bi-bat : et de ven-tre........ a-quae vi-vae. — p. 27 (n)
Fer. II post Dom. Pass. in Evang. Ant. Trev., p. 367. Texte actuel du romain : *veniat ad me.*

*" G a cd d" c d e dc d d d | ♮e c d Ga ♮ d ♮ ♮ ||
O-ves me-ae vo-cem me-am au-di-unt : et e-go........ a-gnosco e-as. — p. 27 (n)
Fer. IV post Dom. Pass. in Evang.

*" G a cd d" c d e dc d d | ♮e cd ♮ d d ♮ ♮ ||
Non ha-be-res in me po-te-sta-tem, ni-si.............. da-tum fu-is-set. — p. 27 (n)
Fer. II maj. hebd. in Evang.

*" G a cd d" c d e dc d d d | ♮e cd d ♮ a♮ ♮ ||
Plangent e-um qua-si u-ni-ge-ni-tum : qui-a........... oc-ci-sus est. — p. 27 (n)
Sabb. sancto ad Laud.

*" G a ccd d" c d e dc d d | d ♮ e c d ♮ d ♮ ♮ ||
Con-fun-dan-tur qui me per-se-quun-tur, et non confundar..... De-us me-us. — p. 27 (n)
Dom. Palm. ad Laud.

*" G a c cd d" c d e dc d d | d ♮ e c d ♮a ♮a ♮ d ♮ ♮ ♮ ||
Ex-hor-ta-tus es in virtu-te tu-a, et in re-fe-cti-o-ne..... tu-a Domi-ne. — p. 27 (n)
De Cena Dñi ad Laud.

*" G a cd d" c d e c d d | d ♮ e c d Ga ♮d ♮ ♮ ||
E-rit mi-hi Do-mi-nus in De-um : et la-pis i-ste..... do-mus De-i. — p. 29 (n)
De Ded. eccl. in I noct.

R. T. | Thème 29.

*"G a c cd d" cd e dc d d |
p. 27 (n) *Ec-ce ve-ni-et pro-phe-ta* magnus : etc., p. 155.

*"G a c cd d" cd e dc d d d |
p. 27 (n) *Be-ne-di-cta tu in mu-li-e-ri-bus*, etc., p. 206 et suiv.

*"G a c cd d" cd e dc d d | d ♮ e c d ♮ ♮ ♮ ||
p. 27 (n) *Ec-ce Rex ve-nit, Do-mi-nus ter-rae :* et ip-se au-fe-ret....... nostrae.
Fer. II post Dom. II Adv. in Evang. Texte actuel : *Ecce veniet Rex.* Début de la mélodie déformé chez Plant.

*"G a c cd d" c d ec d d d | ♮ e c d ♮ ♮ ♮ ||
p. 27 (n) *Qui post me ve-nit,* an-te me fa-ctus est : cu-jus non sum..... sol-ve-re.
Fer. V post Dom. II Adv. in Evang. Texte actuel : *veniet.*

*"G a c cd d" cd e dc d d | ♮e c d ♮c d dc ♮ ♮ ||
p. 27 (n) *Ec-ce vi-de-o cae-los a-pertos,* et Je-sum...... a dex-tris De-i.
De S. Steph. ad Laud. Antiph. du XIIIe siècle. Texte actuel : *a dextris virtutis Dei.*

*"G a c cd d" c d e dc d d | ♮e d ♮ a ♮a ♮ d ♮ a♮ ♮ ||
p. 27 (n) *Va-de, mu-li-er,* se-mel ti-bi di-xi : si cre-di-de-ris.... mi-ra-bi-li-a.
Fer. V post Dom. I Quadr. in Evang. Ant. Trev., p. 309.

*"G a c cd d" c d e dc d d d | ♮ e c d G a ♮ d ♮ ♮ ||
p. 27 (n) *Fa-ci-a-mus hic* tri-a ta-ber-na-cu-la : ti-bi u-num... et E-li-ae u-num.
(Sabb. ante Dom. II Quadr. in Evang.)

*"G a c cd ded" d c d e d c d d | ♮ e c d Ga ♮ d ♮ a♮ ♮ ||
p. 27 (n) *De-si-de-ri-o de-si-de-ra-vi* hoc Pascha mandu-ca-re... an-tequam pati-ar.
Fer. V post Dom. Pass. in Evang.

*"G a c cd d" cd e dc d d | d ♮ e c d Ga ♮ d ♮ ♮ ||
p. 27 (n) *Numquid red-di-tur* pro bo-no ma-lum, qui-a fo-de-runt..... a-nimae me-ae?
Dom. Pass. ad Laud.

*G a c cd d cd ec d d | ♮ed ♮ a ♮ a G a ♮a d c ♮ ♮ ||
p. 27 *In-fir-ma-ta est vir-tus* me-a in ma-ni-bus i-ni-mi-co-rum me-o-rum.
Fer. IV maj. hebd. ad Vesp. Ant. Trev., p. 388.

*"G a c cd d" c d e dc d d | ♮e cd ♮ a ♮a G a ♮ d ♮ ||
p. 27 (n) *Pe-tre a-mas me?* pas-ce o-ves me-as. Tu scis, Domi-ne, qui-a a-mo te.
De S. Petro in Evang. Ant. Trev., p. 706.

*"G a c cd d" c d e dc d d | ♮e c d dc ♮ ♮ ||
p. 27 (n) *Ste-tit an-ge-lus* su-per a-ram tem-pli, ha-bens.......... ma-nu su-a.
De S. Mich. in I noct. Texte : actuel *juxta aram.*

Thème 29. — R. T.

*"G a c cd d" ♮ cd d c d e dc d d | ♮e cd ♮ a ♮a ♮ a♮ ♮ ||
In-tu-e-mi-ni quan-tus sit glo-ri-o-sus, i-ste qui in-gre-di-tur..... po-pu-los. — p. 27 (n)
Fer. V ante Vig. Nat. Dñi in Evang. A disparu de l'office. Diurn. bénéd. du XVe siècle.

*"Ga c cd d cd ec d d" | d ♮ e c d ♮a ♮ ♮ dc ♮ ♮ ||
Pro-pter Si-on non ta-ce-bo, do-nec e-gre-di-a-tur....... Ju-stus e-jus. — p. 27 (n)
Fer. IV ante Vig. Nat. Dñi ad Laud.

*"Ga c cd d c" de e dc de d d | ♮e cd Ga ♮ d ♮ ♮ ||
O mu-li-er! ma-gna est fi-des tu-a: fi-at......... sic-ut pe-ti-sti. — p. 27 (n)
Fer. V post Dom. I Quadr. in Evang.

*"G a c c c de d" c d e d c d d | d ♮ e c d ♮ dc ♮ ♮ ||
Ju-di-ca-sti, Do-mi-ne, causam a-nimae me-ae: de-fensor vi-tae..... De-us me-us. — p. 27 (n)
Dom. Pass. ad Laud. L'intérieur de la mélodie changé chez Pustet.

*"G a c c c de d" c d e dc d d | d ♮ e c d d dc ♮ ♮ ||
Ex-spe-cta-bo Do-mi-num, Sal-va-to-rem me-um: et praestolabor..... al-le-lu-ia. — p. 27 (n)
Fer. V post Dom. I Adv. in Evang.

*"G a c c" c de d c d e d cd d | ♮ e c d ♮c d dc ♮ ♮ ||
Da mer-ce-dem, Do-mi-ne, su-sti-nen-ti-bus te ut prophe-tae.... in-ve-ni-an-tur. — p. 27 (n)
Fer. III ante Vig. Nat. Dñi ad Laud.

*"G a c c c de d" c d e d c d d d | ♮e c d ♮ ♮ ♮ ||
Sa-ti-a-vit Do-mi-nus quinque mil-li-a ho-minum de quinque...... pi-sci-bus. — p. 27 (n)
Dom. IV Quadr. in Evang.

*"G a c c c de d" c d e d c d d | ♮e c d ♮ d ♮ ♮ ♮ ||
Mul-ta bo-na o-pe-ra o-peratus sum vobis: propter quod.... me oc-ci-de-re? — p. 27 (n)
Fer. IV post Dom. Pass. in Evang.

*"G a c c c de d" d c d e d c d d | ♮ed Ga ♮ d ♮ ♮ ||
Po-te-statem ha-be-o po-nen-di a-nimam meam, et........ su-men-di e-am. — p. 27 (n)
Fer. III maj. hebd. in Evang.

*"G a c c c de d" c d e dc d d | d ♮ e c d Ga ♮d ♮ ♮ ||
E-le-va-tis ma-ni-bus be-ne-di-xit e-is, et fe-re-ba-tur...... al-le-lu-ia. — p. 27 (n)
De Ascens. Dñi ad Laud.

*"G a c c c de dcd" c d e dc d d d | d ♮e c d d ♮ ♮ ♮ ||
Su-per te, Je-ru-sa-lem, o-ri-e-tur Do-mi-nus, et glo-ri-a...... vi-de-bi-tur. — p. 27 (n)
Fer. III post Dom. II Adv. in Evang.

*"G a c c c c" c c de d d | ♮e cd ♮a ♮ c de dc ♮ ♮ ||
Sic-ut fu-it Jo-nas in ven-tre ce-ti.... i-ta e-rit........ in cor-de ter-rae. — p. 27 (n)
Fer. IV post Dom. I Quadr. in Evang.

R. T. | Thème 29.

*"G a c c" c c de d d c d e dc d d d | d ♮ e c d dc ♮ ♮ ♮ ||
p. 27 (n) *Commendemus nosmet-i-psos* in multa pa-ti-en-ti-a, in je-ju-ni-is..... ju-sti-ti-ae.

Temp. Quadr. in Evang. Mélodie déformée chez Pustet.

*"G a c c c c c de d" cd e d c d d d | ♮ e c d ♮ dc ♮ ♮ ||
p. 27 (n) *Ex-spe-cte-tur sic-ut plu-vi - a* e - loquium Domini : et descendit.... Deus noster.

De Vig. Nat. Dñi ad Laud. Texte un peu modifié aujourd'hui.

De la 3e époque :

*G a c cd d c d e dc d d d | ♮ e c d a ♮cd d dc ♮ ♮ ||
p. 29 *Ex-al-ta-ta es, sancta* De-i genitrix, super choros..... caele - sti- a regna.

De Assumpt. S. Mariae in I noct.

*"G a c c c de d" cd ec d d | d ♮ e c d ♮ d ♮ ♮ ♮ ||
p. 27 (n) *Spe-ci-o-sa fa-cta es,* et su - a-vis in de-li-ci-is...... De-i ge-ni-trix.

De eod. off. in Evang.

*"G a c c" ce d d cd ec de e d d | ♮ e d ♮c ♮a ♮ d ♮ ♮ ♮ ||
p. 27 (n) *Sicut myrrha* e - lecta o - do-rem de-disti su-a-vi-ta-tis,..... De-i ge-nitrix.

Ibid.

*G a c c cd d d c d e d c d d | ♮e d ♮a ♮a ♮ d ♮ ♮ ||
p. 29 *Pe-ti-it pu-el-la* ca-put Jo-an-nis in di-sco : quo ac-ce-pto...... matris su-ae.

De Mart. S. Joh. Bapt. ad Laud. Ant. Trev., p. 905; texte un peu modifié. Les trois premières notes (a G a) ne concordent pas avec le classement de Réginon, qui implique notre version.

Les mélodies suivantes ont une autre cadence intérieure; les trois dernières sur la fondamentale éolienne. Leurs altérations depuis le IXe siècle sont nombreuses et souvent divergentes.

*"G a cd d dc de" d c♮ ♮ |
p. 27 (n) *An-te to - rum hu - jus* vir-gi - nis

♮ e d cd ♮a ♮ a G a ♮c d c ♮ ♮ ♮ |
frequenta - te no - bis dul - ci - a can - ti - ca dra-ma-tis.

De Virg. in I noct. Aur. Reom., p. 51; VIIe mode. Le déraillement habituel du th. 29 ne persiste dans les antiphonaires actuels que jusqu'à la fin du mot *torum*. A partir de là, il a fallu remettre la mélodie sur sa vraie voie, sous peine de terminer le premier membre par un FA♯ (voir ci-dessus, pp. 206-207).

*"G a cd d cd ef d" c c c ♮ cd ♮ c♮ a a |
p. 27 (n) *I - psi ve - ro in va-num* quae-si - e-runt a - ni-mam me-am :

G a cd d c c c♮ aG G♮ d dc♮ ♮ ||
in - tro - i - bunt in in - fe - ri - o - ra ter - rae. Ps. 62.

Fer. IV maj. hebd. ad Laud. Plantin suit l'analogie des autres antiennes de ce thème, au début et à la fin. Le ms. de la Bibl. R. de Bruxelles (no 155) a la terminaison du VIIe mode. Trèves, Pustet et Solesmes sont passés au th. 31, et ont la psalmodie du IIe mode.

Thème 29. | R. T.

*G a cd d e c d de c ♮ a |
I - ste pu - er ma-gnus co - ram Do - mi - no, — p. 29

a d d c d c♮ [Ga ♮c dc ♮] ||
nam et ma-nus e - jus cum i - pso est.

De S. Joh. Bapt. ad Laud. Pustet, Solesmes, Lyon et déjà l'*Intonarium* (p. 133) ont la terminaison du VIIe mode (th. 27); ils suivent l'analogie de *Ipse praeibit* (ci-dessus, p. 202). Trèves termine en protus (th. 31). Plantin et Lambillotte ont le 6e état du th. 29 (p. 210), comme dans les antiennes ordinaires de ce groupe.

*"G a cd d" c d e d c c de c ♮ a |
In o-do-rem unguen-to-rum tu - o-rum cur-ri-mus : — p. 29 (n)

ad d c c ♮ a♮ G a ♮c d dc ♮ ♮ ||
a - do-le-scentu-lae di - le - xe-runt te ni-mis.

De Assumpt. S. Mariae ad Laud.

Variante a, *Laetentur caeli* (a G a cd d e c d ♮), produite par l'adjonction d'une anacrouse (a), l'appoggiature supérieure de la fondamentale iastienne[1]. Mélodie fixe, identique à la précédente, et remplissant toute la troisième division du IVe mode chez Réginon.

Antiennes psalmiques :



p. 29 (n)

De Nat. Dni in III noct.

*a G a cd d c d e d c d d | ♮ e c d Ga ♮d ♮ ♮ ||
Cu-sto-di-e-bant te-sti-mo-ni - a e - jus, et praece-pta....... al - le - lu-ia. Ps. 98. — p. 29

De Apost. in III noct.

*a G a cd d cd e d c d d | ♮ e c d Ga ♮d ♮ ♮ ||
A sum-mo cae - lo e-gres-si - o e - jus et oc-cursus........ al - le - lu-ia. Ps. 18. — p. 29

De Ascens. Dni in I noct. Cf. p. 171, note 7. De même, au 2e nocturne, *Ascendit Deus in jubilatione* (ps. 48).

Antiennes de la 2e époque :

*a G a cd d cd ed c d | ♮ e c d ♮ ♮ ♮ ||
A-scen-dit fu - mus a - ro - ma-tum in conspe-ctu.............. an-ge - li. — p. 29

De S. Mich. in I noct.

[1] Chez Plantin la note initiale est toujours G (dans notre transcription c).

R. T. | Thème 29.

*"a G a $\overline{cd}$ d" $\overline{cd}$ e d c d d | $\overline{♮e}$ d $\overline{♮a}$ $\overline{♮a}$ d c ♮ ♮ ||
p. 29 (n) *Pro-phe-ta ma-gnus* sur-re-xit in no-bis, qui-a De-us...... plebem su-am.
Fer. V post Dom. IV Quadr. in Evang. Texte un peu modifié aujourd'hui.

*"a G a $\overline{cd}$ d" c d e $\overline{dc}$ d d d | $\overline{♮e}$ $\overline{cd}$ ♮ $\overline{a♮}$ ♮ ||
p. 29 (n) *An-nun-ti-a-te po-pu-lis,* et di-ci-te : Ec-ce............. ve-ni-et.
Fer. IV ante Vig. Nat. Dñi ad Laud.

*"a G a $\overline{cd}$ d" $\overline{de}$ d d d c d e $\overline{dc}$ d d | ♮ e c d ♮ ♮ ||
p. 29 (n) *E-gre-di-e-tur Do-mi-nus* de lo-co sancto su-o : ve-ni-et ut..... suum.
Fer. II ante Vig. Nat. Dñi ad Laud.

*"a G a $\overline{cd}$ d" c d e $\overline{dc}$ d d d | d ♮ e c d ♮ ♮ ♮ ||
p. 29 (n) *Ma-gi-ster di-cit : Tem-pus* me-um pro-pe est : a-pud te fa-ci-o....... me-is.
Fer. V post Dom. Pass. in Evang.

"a G a $\overline{cd}$ d" d d d c $\overline{de}$ c d d |
p. 29 (n) *Gra-ti-a De-i in me va-cu-a* non fu-it :

d $\overline{♮e}$ c d $\overline{♮a}$ $\overline{♮a}$ G a ♮ $\overline{dc}$ $\overline{♮♮}$ ♮ ||
sed gra-ti-a e-jus sem-per in me ma-net.

De S. Paulo ad Laud. C'est la seule antienne de ce thème dont la mélodie nous soit parvenue d'un bout à l'autre sans altération modale. Encore ne la trouve-t-on ainsi que chez Lambillotte.

*"a G a $\overline{cd}$ d $\overline{cd}$" e $\overline{dc}$ d d | d ♮ e c d ♮ ♮ ||
p. 29 (n) *Po-pu-le me-us, quid fe-ci ti-bi ?* aut quid mo-le-stus.......... mi-hi.
Dom. Pass. ad Laud.

*"a G a $\overline{cd}$ d $\overline{cd}$ $\overline{ec}$" d d d | ♮ e c d $\overline{♮c}$ d c ♮ ♮ ||
p. 29 (n) *Me-di-a no-cte cla-mor* fa-ctus est : Ec-ce sponsus..... ob-vi-am e-i.
De Virg. ad Laud. Ant. Trev., p. 634.

*a G a c $\overline{cd}$ d d c d e d c d d | ♮ e c d ♮ ♮ ||
p. 29 *Pru-den-tes vir-gi-nes,* a-pta-te lam-pa-des vestras : ec-ce sponsus......... e-i.
De Virg. in Evang. Ibid.

*"a G a c $\overline{cd}$ d" d c d e $\overline{dc}$ d d | ♮ e c d d $\overline{dc}$ ♮ ♮ ||
p. 29 (n) *Quae-ri-te Do-mi-num* dum in-ve-ni-ri po-test : in-vo-ca-te...... al-le-lu-ia.
Fer. III post Dom. I Adv. in Evang.

*[a G a c $\overline{cd}$ d $\overline{cd}$ e c d d | ♮ e c d $\overline{Ga}$ ♮ $\overline{dc}$ ♮ ♮] ||
p. 29 *Si-ni-te par-vu-los* ad me ve-ni-re : ta-li-um est.... re-gnum cae-lo-rum.
De Innoc. in Evang. Bibl. R. Brux., ms. 6426, déformé en VIIe, th. 19. N'existe plus dans l'office.

*"a G a c $\overline{cd}$ d" c d e c d d | ♮ e c d $\overline{♮a}$ ♮ ♮ ♮ ||
p. 29 (n) *An-ge-lus Do-mi-ni de-scendit* de cae-lo : mo-ve-ba-tur a-qua......... u-nus.
Fer. VI post Dom. I Quadr. in Evang. Le texte d'après le *Resp. greg.*

Thème 29. — R. T.

*"a G a c c" c de d d c d e dc̣ d d | d ♮e c ♮ c d dc ♮ ||
E-mit-te Agnum, Do-mi-ne, do-mi-na-to-rem terrae, de pe-tra.... fi-li-a Si-on. — p. 29 (n)
Fer. III ante Vig. Nat. Dñi ad Laud.

*"a G a c c c decḍ" d d c d e dc̣ d d | d dc ♮ ♮ ||
Ro-ra-te cae-li, de-su - per, et nu-bes plu-ant justum :.... Sal-va-to-rem. — p. 29 (n)
Ibid.

*"a G a c c ced d" d cd e dc̣ d d | ♮ e ♮ d ♮ ♮ ||
The-sau-ri-za-te vo-bis the-sau-ros in cae-lo, u-bi...... de-mo-li-tur. — p. 29 (n)
Fer. IV post Quinquag. in Evang.

*"a G a c c c c de d" d cd e dc d d | ♮ e c d ♮ ♮ ||
Cra-sti-na di-e de-le-bi-tur i-ni-qui-tas ter-rae : et regna-bit...... mundi. — p. 29 (n)
De Vig. Nat. Dñi ad Laud.

De la 3e époque :

*"a G a cd d" d c d e dc de e d d | ♮e cd d ♮ ♮ ||
Post par-tum vir-go in-vi-o-la-ta per-man-si-sti : De - i....... pro no-bis. — p. 29 (n)
De Assumpt. S. Mariae in III noct.

*"a G a c c c de d" cd e dc d d | d ♮e cd ♮ d ♮ ♮ ||
Di-gna-re me lauda-re te, Vir-go sa-cra-ta : da mi-hi.......... hostes tu-os. — p. 29 (n)
Ibid.

*"a G a c c ce d" cd ec d d d | d ♮ e c d ♮a ♮ ♮ ♮ ||
Gau-de Ma-ri-a vir-go, cun-ctas haere-ses so-la in-ter-e-mi-sti....... mundo. — p. 29 (n)
Ibid. Aur. Reom., p. 51 ; VIIe mode.

Mélodie légèrement amplifiée et variée :

*a G a c c c c ce d
I-pse prae-i-bit an-te il-lum etc., p. 202. — p. 29

Le changement de la finale mélodique a eu lieu avant le XIIIe siècle Cf. *Inton.*, p. 134.

Les deux suivantes antiennes psalmiques ont un début que l'on peut considérer comme abrégé ou tronqué.

*"a c c cd" d d d d c e c de d d |
Ad te Do - mi-ne le-va-vi a-ni-mam me-am : — p. 29 (n)

♮ e c d ♮ a ♮a G a ♮ c d dc̣ ♮ ♮ ||
ve-ni et e-ri-pe me : Do-mi-ne ad te con-fu-gi. Ps. 142.
Fer. VI ante Vig. Nat. Dñi ad Laud.

R. T. Thème 29.

*" a cd d d e ed ♮" c d c♮ a♮ ♮ |

p. 29 (n) *Fi - de - li - a o - mni - a* man-da-ta e - jus,

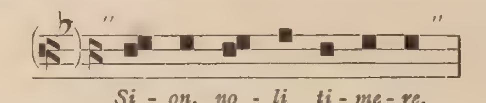
c a Gac c c ♮c d c♮ a a♮ ♮ ||

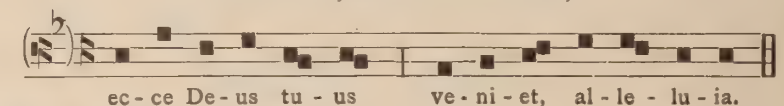
con-fir-ma - ta in sae-cu-lum sae-cu - li. Ps. 110.

(Dom. ad Vesp.) Aur. Reom., p. 51; VIIe mode. Les premiers sons seuls ont déraillé, comme dans *Ante torum* (ci-dessus p. 326), et par une cause identique. Le reste de la mélodie est librement composé sur le nome fondamental, le thème 28.

Variante *b*, *Sion noli timere* (cd d e c d ♮), mélodie fixe. Le thème fondamental, *Apud Dominum*, est raccourci de deux notes au début.

p. 29 (n)





Sabb. ante Dom. II Adv. in Evang.

*" cd d cd ec" d d d | d ♮ e c d ♮ ♮a ♮a G a ♮ ♮ d c ♮ ||

p. 29 (n) *Si - on re - no - va-be-ris,* et vi-de-bis justum tu - um, qui venturus est in te.

Fer. IV post Dom. II Adv. in Evang. Reg. ap. Gerb., p. 231.

*" cd d c d ec" d d | ♮e d ♮a ♮a Ga ♮ d ♮ ♮ ||

p. 29 (n) *O mors, e - ro mors* tu - a : mor-sus tu - us e - ro, in-fer-ne.

Sabb. Sancto ad Laud.

*" cd d d cd ec d d" | ♮ e c d ♮ a ♮a G a ♮d d d ♮ ♮ ||

p. 29 (n) *Fa-ctus sum sic - ut ho-mo* si-ne ad-ju-to-ri -o, in-ter mor-tu-os li-ber.

De eod. off. in III noct.

Thème 30, *Cantemus Domino* (G ♮ c a G a ♮), considéré par Réginon comme une forme exceptionnelle du IIIe mode (th. 36), terminée sur la dominante (♮). En réalité la structure musicale du motif indique, sans aucune équivoque possible, l'iastien intense. Au surplus, le début rappelle celui d'une antienne du VIIe : *Assumpsit Jesus* (ci-dessus p. 201).

Antienne psalmique :

—



(Fer. V ad Laud.

Thème 30. | R. T.

"G a G a♮" ♮c ♮ ♮ a ♮ aG a a♮a G G G a ♮c dc a♮ ♮ ♮ |
Ne re-mi-ni - sca-ris, Domi-ne, de - li-cta me-a, vel pa-ren-tum me-o-rum : p. 21 (n)

♮ d de e dc dc ♮c dc a G a♮ ♮ ♮ ||
ne-que vin-dictam su-mas de pec-ca-tis me-is.

De Tobia *(Sabb. ante Dom. III Sept. ad Magn.)* Réginon prescrit la formule psalmodique du IIIe mode (1e div.) avec l'annotation : *finitur IVe tono*. De même pour l'antienne suivante.

*"G a GG♮a a♮" d ♮ c ♮ a ♮ a ♮ a G a♮ a G G
Tu-lit er - go [pa-ra-ly-ti-cus] *le-ctum su-um* in quo ja-ce-bat, p. 21 (n)
[Ga ♮c dc a♮ ♮ ♮ |
[ma-gni-fi-cans De-um :

♮ d de e dc dc ♮c dc aG a a♮ ♮ ♮ ||
et o-mnis plebs, ut vi-dit, de-dit lau-dem De-o.

Dom. XIX (XVIII) post Pent. in Evang. Le mélisme de nos antiphonaires sur le mot *ergo* ne concorde pas avec la figure neumatique.

G a♮ ♮c ♮ ♮ c a♮ a G |
O-mnes au-tem vos fra-tres e-stis : etc., p. 116. —

Omise accidentellement par Réginon.

Les antiennes restantes de l'iastien intense, non mêlées d'éolien, sont au nombre de huit. La plupart laissent entrevoir clairement la mélodie-type de l'iastien normal à laquelle elles se rattachent.

De la 1re époque :

"d de e d d ♮c" d c ♮ ♮ ||
In man-da-tis e-jus cu-pit ni-mis. Cf. p. 134. p. 29 (n)

*"d c d c ♮ aG" c d e dc d c ca ♮ c d d ♮ ||
Hym-num di-ci-te et su-per-ex-al-ta-te e-um in sae-cu-la. p. 25 (n)

De cant. 3 puer. *Dom. Quinquag. ad Laud.* Thème 22, *Sit nomen Domini*. Le début, noté dans la *Commemoratio* (p. 223), diffère de celui des antiphonaires actuels (c ♮ c ♮ a).

De la 2e époque :

"♮ c d c d c ♮cde ed" |
Vi-gi-la-te a-ni-mo etc., p. 90. p. 35 (n)

Thème 20. *Dixit Dominus*. Réginon donne à cette antienne la psalmodie du VIIe mode (1re division), et note en marge : *finitur IVe tono*. Le même thème nomique terminé en IVe se rencontre en deux antiennes du psautier hebdomadaire : *Dele Domine*, ps. 50 *(Fer. III ad Laud.)*, *Jubilate Deo*, ps. 99 *(Sabb. ad Noct.)*.

*["♮ d cd c"] ♮ c d d d d d c de ded ♮c d c c♮ a♮ ♮ |
Tur-ba mul-ta quae convenerat ad di-em fe-stum, cla-ma-bat Do-mi-no : etc. p. 25 (n)

Dom. Palm. in Evang. Le son initial est c (= F) dans l'antiphonaire de Trèves et celui de Plantin; d (= G) chez les Bénédictins de Solesmes; ♮ (= E) dans l'*Intonarium* (p. 128) et chez Pustet. Nous avons adopté ce dernier début.

R. T.

De la 3e époque :

"G ♮ c d" ♮cd c♮ a dca ♮ G G | G G ♮ c d e e de c
p. 25 (n) ɩ *He-le-na san-cta di-xit* ad Ju-dam : Com-ple de-si-de-ri-um me-um,

[c d f e c d d |
[et vi-ves su-per ter-ram :

ded c f e d d c e e e c ed f e d d |
ut ostendas mi-hi qui di-ci-tur Cal-va-ri-ae lo-cus,

ded d ♮ c e d c c♮ a c ♮ d c a c c ♮ [♮ ♮cd c♮ ♮] ||
u - bi absconditum est pre-ti-o-sum signum Domi-ni-cum, al-le - lu - ia.

De Exalt. S. Cruc. ad Laud. Thème 19, *Ad te de luce.* Réginon met cette antienne dans le VIIe mode aussi (p. 41), ce qui concorde avec la version moderne, notée dans l'antiphonaire de Trèves, p. 778.

*[G] ♮c d d d de d d d d e c d c ♮ |
p. 37 *Tri-du-a-nas a Do-mi-no* po-po-sci in-du-ci-as :

♮c dc ♮c de d c d d ♮c d c ♮ ♮ ||
ut do-mum me-am ec-cle-si-am con-se-crarem.

De S. Caec. ad Laud. Th. 19, *Ad te de luce.* Se trouve chez Réginon parmi les antiennes du VIIe mode, 1e div., avec la note marginale : *finit IVo*. Le début des antiphonaires depuis le moyen-âge (a ♮c d d / *Tri-du - a-nas*) se rapporte au thème 32 (éolio-iastien), et aurait amené au IXe siècle la psalmodie du IVe mode ou du Ier.

*["d ♮e e d f e"] ed e d ♮c d c ♮ ♮ a ♮ c d d c
p. 37 (n) *Ni-si di-li-gen-ter* per-fe-ce-ris cor-pus me-um a car-ni-fi-ci-bus

[de e d d |
[at-tre-cta-ri,

♮ de d c d c c a♮c ♮G dc ♮ c d cd d cd d
non po-test a-ni-ma me-a in pa-ra-di-sum Do-mi-ni

[a c ♮ a ♮c d ed c♮ a♮ ♮ ||
[cum pal-ma in-tra-re mar-ty-ri-i.

(De S. Ag. in III noct.) Réginon place cette antienne dans le VIIe mode (2e div.), avec l'annotation : *finitur IVo tono.* C'est une dérivation du thème 23, *Specie tua.* La fausse quinte contenue dans la phrase de début a été la cause de nombreuses altérations. Deux de mes antiphonaires médiévaux ont gardé le IVe mode et déformé le début. Chez Plantin la mélodie est *détournée* en Ier; l'*Intonarium* et Pustet l'ont *dénaturée* en IIIe. Partout, en outre, le dessin du mot *Nisi* est diversement défiguré,

Antiph. du XIIIe siècle (IVe mode) . . .	Ga a a G ♭a a	(= de e e d fe e)
Plantin (Ier mode)	D D a G a♭ a	(= a a e d ef e)
Intonarium, Pustet (IIIe mode)	E a a G ♮ a	(= ♮ e e d f♯ e)
	Ni-si di-li-gen-ter	*Ni-si di-li-gen-ter*

Par bonheur le classement de Réginon indique sûrement les deux sons initiaux. En effet il assigne notre antienne à la 2e division du VIIIe mode (p. 37), qui comprend uniquement des cantilènes dérivées des thèmes 22, 23 et 24, commençant toutes par d ♮ (dans la transposition ordinaire du IVe mode G E).

Les signes neumatiques du *Tonarius* consistent exclusivement en *puncta*, sauf, sur la dernière syllabe de *Nisi*, un *podatus*, qui peut s'interpréter par ♮c, ♮d ou ♮e. Nous avons adopté cette dernière traduction qui explique le mieux la dégénérescence en IIIe.

R. T.

"G a♮ c ♮ c d" ♮cd dc♮a ♮ c d c ♮ c ♮ca ad dc de ♮ ♮ |
Fun-da-men-ta tem-pli hu - jus sa-pi-en-ti-a su-a fun-da-vit De-us, p. 26 (n)

aef e e e ed ef ede edd ♮c d c ♮c ♮ac c
in quo Do-mi-num cae - li col-laudant an-ge - li :

♮ cd c c♮ ca c ♮c d c♮ a c ♮ca aG |
si ir - ru-ant ven - ti, et flu-ant flu-mi-na,

G ac c c c c c c♮ a ad de d |
non po - te-runt il-lud mo-ve - re un - quam :

e eg gaa d e dc ♮c d dc ♮ ♮ ||
fun-da - tum e-nim est su - pra pe-tram.

De Ded. eccl. in Vig. ad Vesp. in Evang. Antiph. du XIIIe siècle. B. R. Brux., ms. 6426. N'existe plus dans l'office.

Deux antiennes que Réginon range parmi celles du IVe mode sont restées problématiques pour moi, et je renonce, quant à présent, à en retrouver le dessin mélodique.

Serve bone et fidelis p. 25 (n)

De Conf. ad Laud. Ce texte, qui a un double emploi dans l'office romain, se chante aujourd'hui avec deux mélodies distinctes, l'une du IIIe mode, l'autre du VIIe. Aucune d'elles ne se rapporte aux signes neumatiques de Réginon.

Puer qui natus est nobis p. 25

De S. Joh. Bapt. in Evang. On a rencontré le même texte parmi les antiennes du VIIe mode (p. 313); en cet endroit la mélodie est bien celle qui se chante aujourd'hui. Quant à la mélodie du IVe, inconnue aux successeurs de Réginon, elle était bâtie sans doute sur le même thème, fortement varié. C'est tout ce que les maigres indications du *Tonarius* nous permettent d'entrevoir.

Section III. — *Chants composés sur un thème iastien et ayant la terminaison éolienne.*

§ 182. Nous n'examinerons pas ici, question insoluble en l'absence d'exemples datant de l'époque romaine, si les antiennes hybrides dérivent directement des *Iasti-Aeolia* connus de Pratinas et de Ptolémée (pp. 37-38). Il nous suffira de rappeler ici l'existence des deux combinaisons mixtes dans les mélodies hymnétiques qui remontent peut-être au IVe siècle (p. 74).

§ 183. On sait qu'en vertu de leur terminaison, criterium souverain de la modalité ecclésiastique, les cantilènes métaboliques de cette première catégorie sont, depuis le XIe siècle au

moins, entièrement confondues, quant à leur psalmodie, avec les antiennes du Ier mode (p. 118). Mais nous savons aussi que la pratique des temps primitifs avait un point de départ tout opposé (p. 119). Prenant pour guide la partie initiale de la mélodie, le thème nomique, elle modulait le psaume, dans le cas actuel, sur une cantilène iastienne. Cette règle nous la voyons encore observée au IXe siècle pour quelques-unes des antiennes suivantes. Conformément au principe historique sur lequel elle est fondée (p. 84), nous envisagerons les chants hybrides de la présente catégorie comme dépendant de l'iastien normal, et nous les noterons en conséquence.

§ 184. Les écrits de Réginon n'en fournissent que sept, dérivés, sauf un seul, du nome *polytrope* (28), dont ces antiennes présentent la quatrième et dernière forme modale.

R. T.

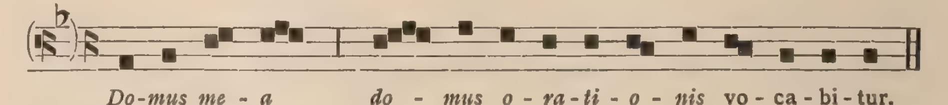
Thème 31, *Domus mea* (G a cd d e c d ♮ a); ses mélodies sont éparses chez Réginon dans la classe principale du Ier mode, dans la première et la troisième division du VIIe mode.

Antienne psalmique :

"G a c c c de" d d cd ed dcd c |
p. 9 (n) *Po-stu-la-vi Pa-trem* me-um, al - le - lu - ia; etc., pp. 93, 109.

Introduite dans l'office romain au IXe siècle. Voir p. 171, note 7.

Antiennes de la 2e époque :



p. 13 *Do-mus me - a do - mus o - ra-ti - o - nis* vo - ca - bi - tur.

De Dedic. eccl. ad Laud.

*"G a cd d d" dç de d d dcd ed c de edd c dfd ef fe |
p. 39 (n) *An - te me non est for - ma - tus* De - us, et post me non e - rit :

c d f e dç d c c♮ d c♮ a♮c cG |
qui - a mi - hi cur - va - bi - tur o - mne ge - nu,

♮c d c♮ a G ♮c d c♮ a a ||
et con - fi - te - bi - tur o - mnis lin - gua.

Sabb. ante Dom. III Adv. in Evang. Réginon lui donne la psalmodie du VIIe mode (3e div.), avec l'annotation: *finitur I° tono*. Cf. Gerb. *Script.*, t. I, p. 231. Le début est défiguré (a c cd) dans les livres modernes. L'antiphonaire de Trèves (p. 152) a la version la moins altérée.

Thème 31. — R. T.

*G a c♮ cd d d c d ed c de fe d d d ♮d ♮ c aG a |
Ex quo fa-cta est vox sa-lu-ta-ti-o-nis tu-ae in au-ri-bus me-is, —

G a c c ca c de d e d c de d c c♮ aG a c♮ a a ||
ex-sul-ta-vit in gau-di - o in-fans in u - te-ro me-o, al-le - lu-ia.

Dom. IV Adv. in Evang. Omise dans le *tonarius* de Réginon, mais mentionnée dans son traité (ap. Gerb., *Script.*, t. I, p. 231) parmi les antiennes bâtardes. B. R. Brux., ms. 6426; terminaison du VIIe. Diurnal bénéd. du XVe siècle. Les antiphonaires modernes ont déformé ce début aussi.

"G a c d ♮ c d ♮ de" c♮ a |
Vos a-scen-di-te ad di-em fe - stum hunc : — p. 7 (n)

c acaG c c eg de e d c c cd c ♮c d ♮c a a ||
e - go non a-scen-dam, qui - a tempus me - um non-dum ad - ve-nit.

Fer. III post Dom. Pass. in Evang. Nous suivons la version de Trèves, p. 368, dont le texte concorde avec celui du *Responsale gregorianum*.

Variante avec anacrouse (cf. *Laetentur caeli*, p. 327) :

"a a♮ G a c cd d d c d e d" e eg ed de |
Ne ma-gni-tu - do re - ve - la - ti - o-num ex-tol - lat me, — p. 11 (n)

c♮ c d e d c de e eg g g e d de c de c♮ cdc a a |
da-tus est mi-hi sti-mu-lus, an-ge-lus sa-ta-nae qui me co - la - phi-zet :

♮ c d d d d d c dcd a aG c d e d cd c |
propter quod ter Do-minum ro-ga - vi ut au-fer-re-tur a me :

eg g e e d de c♮ a d c ♮ c♮ Ga cde ed ♮cd c c♮ a a ||
et di-xit mi-hi Do-mi-nus : Suf-fi-cit ti - bi, Pau - le, gra - ti - a me-a.

De S. Paulo in III noct. Le texte actuel est un peu allongé. Le *quilisma* (aa♮) que R. met sur la première syllabe est un emprunt fait au thème 11.

Rappelons ici qu'à partir du Xe siècle les nombreuses antiennes du thème 29 ont été annexées à celui-ci, et le sont encore dans une portion notable de nos antiphonaires (voir ci-dessus pp. 205-210).

L'antienne suivante procède des thèmes 19 ou 25.

"G ♮cd d" d de d d d d ♮ c♮ a |
Quod u - ni ex mi - ni-mis me-is fe - ci - stis, — p. 35 (n)

cd e d cd c♮ d c♮ a a a ||
mi - hi fe - ci - stis, di - cit Do-mi-nus.

Fer. II post Dom. I Quadr. in Evang. Réginon lui assigne la psalmodie du VIIe mode (1e div.), et annote en marge : *finitur I^o tono*. Cf. Gerb, *Script.*, t. I, p. 231. Sauf Pustet, tous les antiphonaires actuels ont pour début mélodique a ♮cd d.

Section IV. — *Cantilènes éoliennes se terminant en iastien intense.*

§ 185. Après l'introduction de la théorie des modes ecclésiastiques à Rome, cette catégorie de mélodies, plus nombreuse que la précédente, fut assignée au deuterus plagal, au IVe mode latin, dont elle constitua longtemps, à elle seule, le répertoire entier. Il en est encore ainsi chez Aurélien de Réomé[1], plus tard dans la *Commemoratio*[2], et même, sauf de rares exceptions, chez Guy d'Arezzo[3]. Toutes les antiennes commençant en éolien et finissant en iastien intense adoptèrent, depuis 680 environ, la psalmodie actuelle du IVe mode, prise, comme on le sait, à l'harmonie dorienne (p. 116).

§ 186. Néanmoins il est certain qu'à une époque plus reculée, alors que l'Antiphonaire était encore en voie d'élaboration, les antiennes hybrides de la présente espèce s'unissaient à une cantilène psalmodique du mode éolien. Cette assertion ne se fonde pas seulement sur l'ancien principe de la prépondérance de l'harmonie initiale, elle repose encore sur un fait probant. Dans le plus ancien genre de chants ornés, les répons de l'office nocturne, la mélodie du verset est invariablement une broderie sur le thème psalmodique du mode employé. Or, ce thème dans les répons du IVe mode est emprunté manifestement au protus (Ier)[4].

a Ga GF GaG aGG EFE GF Ga GF F EFGF FE |
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o

F F EFG FE G aG aGF EF GEF ED ||
et Spi - ri - tu - i san - cto.

[1] Gerb. *Script.*, t. I, p. 48.

[2] Ibid., p. 223.

[3] Coussemaker, *Script.*, t. II, pp. 93-95. Dans le *tonarius* de Réginon cette sorte d'antiennes est placée en tête du IVe mode (classe principale et première division).

[4] Il n'en est pas ainsi dans les répons de la Messe, nommément dans les graduels du groupe *Justus ut palma*, qui étaient du IVe mode à l'origine (p. 199, note 1). La mélodie de leurs versets est une variation sur la psalmodie actuelle du IVe mode. Je conclus du rapprochement des deux faits que les mélodies responsoriales de l'office nocturne furent composées *avant* l'établissement de l'*Octoechos*, et que les répons-graduels reçurent leur dernière forme musicale *après* cette innovation.

Nous l'avons déjà rencontré sous sa forme syllabique comme psalmodie du *tonus novissimus* (p. 122).

a ♭ a a a a a G G a G | a a a a G G G E ED F F E D |
Af-fer-te Do-mi-no, fi-li-i De-i, af-fer-te Do-mi-no fi-li-os a-ri-e-tum.

Et de nos jours encore une variante du même nome, à terminaison suspensive, se chante sur le psaume des Invitatoires du IVe mode.

Da♭ a a a a a a Ga G G G G G a a G G F Fa a Ga G |
Ve-ni-te ex-sul-te-mus Do-mi-no, ju-bi-le-mus De-o sa-lu-ta-ri no-stro :

a F a a♭ a a a a Ga G G F Fa a Ga aG FE FG Ga G
prae-oc-cu-pe-mus fa-ci-em e-jus in con-fes-si-o-ne, et in psal-mis

[G aG a♮c aG Ga aaG aG FE FG ||
ju-bi-le-mus e-i.

§ 187. En conséquence de ce qui précède, les 34 cantilènes antiphoniques éolio-iastiennes seront transcrites ici, comme les mélodies du protus, au diapason grave, par ♭, ce qui est au surplus l'usage ordinaire de la notation liturgique.

R. T.

THÈME 32, *Secus decursus* (D E F G D F E), variante métabolique du thème 7, comprise chez Réginon dans la première division du IVe mode.

Antienne psalmique :


D E F G D F E D D |
Se-cus de-cur-sus a-qua-rum plan-ta-vit vi-ne-am ju-sto-rum : p. 25 (n)

F G a a a G a D E F G D F E E ||
et in le-ge Do-mi-ni fu-it vo-lun-tas e-o-rum. Ps. 1.

De plur. Mart. in I noct.

Antiennes de la 2e époque :

"D EF G G" E Ga FE D D FE D E F G FG D |
Ap-pen-de-runt mer-ce-dem me-am, tri-gin-ta ar-gen-te-is, p. 25 (n)

FE D E F G F Ga GF E E ||
quos ap-pre-ti-a-tus sum ab e-is.

Fer. II maj. hebd. ad Laud. Texte actuel : *quibus* au lieu de *quos*. La mélodie d'après le ms. 155 de la B. R. de Bruxelles.

R. T. Thème 32.

"D EF G E Ga F DFE" E

p. 27 (n) *In - nu - e - bant pa - tri e - jus* etc., p. 94, 119.

Aur. Reom., p. 48. Le début est noté dans la *Commemoratio*, p. 223; la première note (D) est tombée.

"D E F Ga G G" GFD EF F F E F G G |

p. 27 (n) *Ru-bum quem vi - de-rat* Mo - y-ses in-com-bu-stum,

. . . .

a GF G FE D F G a G F G E ||

De - i ge - ni - trix, in - ter - ce - de pro no - bis.

De Oct. Nat. Dñi ad Laud.

"D EF G G G G" E FE DC F E F Ga a G |

p. 25 (n) *Am - bu - la-bunt me-cum in al - bis, quo - ni - am di - gni sunt :*

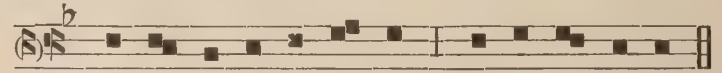
G ♮ c a G a G a D E FE D E FG E E ||

et non de - le - bo no - mi - na e - o - rum de li - bro vi - tae.

De SS. Innoc. in Evang. Ant. Trev., p. 215. Entièrement notée dans la *Commemoratio*[1], p. 226.

THÈME 33, primitif, *Laudabo* (F E D F G E), variante métabolique du thème 8. Ses antiennes remplissent presqu'en entier la classe principale du IVe mode dans le catalogue de Réginon.

Antienne de la 1re époque :



— *Lau - da - bo De - um me - um in vi - ta me - a.* Ps. 145.

(Sabb. ad Vesp.) Notée dans l'*Enchiriadis*, p. 157.

FE D E F G F DF F E |

p. 25 *San - ctis qui in ter - ra* sunt e - jus,

C D F F F FE D E F G F FE DC D F GF E ||

mi - ri - fi - ca - vit o - mnes vo - lun - ta - tes me - as in - ter il - los. Ps. 15.

De plur. Mart. in III noct. Cf. Aur. Reom., pp. 45, 51.

FE D F E D E F G F E FG G | FE F G E ||

p. 25 *Ha - bi - ta - bit* in ta - ber - na - cu - lo tu - o................ san - cto tu - o. Ps. 14.

Sabb. Sancto in I noct. Cf. Aur. Reom., pp. 48, 51. *Inton.*, p. 126 (F FE DE F).

[1] « *A bimatu, Ambulabunt*, hae quidem antiphonae simili principio ordiuntur, sed mox « in processu discrepant, et una secundi, altera quarti toni melo deputanda apparet. »

Thème 33. | R. T.

F D E F G GF E FD F E D D | EF GF E E ||
An-xi-a-tus est in me spi - ri-tus me-us,.......... est cor me-um. Ps. 142. — p. 25

De Parasc. ad Laud. Le texte de Trèves est celui du *Resp. greg.*

"F D E F G F EFG" D EF G G F Ga aG G | FE FG E E ||
Ma-ri-a et flu-mi-na, be-ne-di-ci-te Do-mi-no,........... al - le - lu-ia. — p. 25 (n)

De cant. 3 puer. *De Epiph. Dñi ad Laud.*

"F D F FD" EF G F E CD D | DF E E ||
O-mnes gen-tes quas-cum-que fe-ci - sti,................. Do - mi-ne. Ps. 85. — p. 25 (n)

De eod. off. in II noct. Mentionnée par Aurélien de Réomé, p. 48, avec une autre antienne du même office, *Omnis terra adoret te*, composée sur le même thème, et omise par Réginon.

"F G E FED D" E F Ga G G G D G F FE DE E ||
Cre-do vi-de - re bo-na Do-mi-ni in ter-ra vi-ven-ti - um. Ps. 26. — p. 25 (n)

Sabb. sancto in II noct.

*"F FE D D EF" [Ga G D E F G E G F] E E ||
Ma-gni - fi - cet te sem - per a-ni-ma me-a, De-us me-us. — p. 25 (n)

De hymno S. Mariae. N'existe plus dans l'office. Les notes entre crochets sont conjecturales.

*"F [FGED D aG E F FG GaFE] D" E F D C EFG G GF E E ||
In De - o sa-lu-ta-ri me - o ex-sul-ta-vit spi - ri-tus me-us. — p. 25 (n)

De eod. *(Sabb. ad Vesp.)* Ant. Trev. p. 73.

De la 2e époque :

*"F E DF F E F G G F" a G | C D F E E ||
Ju-sti au - tem in per-pe-tu-um vi-vent........... mer-ces e - o-rum. — p. 27 (n)

De plur. Mart. ad Laud. Cf. Aur. Réom., p. 48.

F FE FED ED D E Ga aGFE F Ga a G a GF D G E |
I - te, nun-ti-a - te fra-tri-bus me-is, al - le - lu - ia, etc. — p. 25

Temp. Resurr. in Evang. Cf. *Inton.*, p. 128.

*["F D C D F FE D E Fa"] G FG D |
Sur-re-xit e-nim sic - ut di-xit Do - mi - nus, — p. 25 (n)

F F Fa G GF D DG F FED D FE FG E E |
et prae-ce - det vos in Ga - li - lae - am, al - le - lu - ia.

a GaG EF G D DG F F FE D E F G GF E E
I - bi e - um vi-de - bi-tis, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

Ibid. Ant. Trev., p. 449; le début ne concorde pas avec les neumes de Réginon. Cf. *Antiphonale cisterciense*, Paris, Léonard, 1690.

[a GaGF GaG E E ||
[al-le - lu - ia.

T. R. | Thème 33.

F F F F FE D E F GF EF Ga a G F GF F
p. 25 *Tan - to tem - po - re vo - bis - cum* e - ram, do - cens vos in tem - plo,

[F Ga a G F GF E |
[et non me te - nu - i - stis :

FE D E F G F G a G G Ga F GF E E ||
mo - do fla - gel - la - tum du - ci - tis ad cru - ci - fi - gen-dum.

Fer. IV hebd. maj. in Evang. Ant. Trev., p. 382. B. R. Brux., ms. 155.

F F FE DE E DC D DE E E Gab a a GF Ga GF DE E E |
p. 25 *I-ste co - gno - vit ju - sti - ti - am* et vi - dit mi-ra - bi - li - a magna :

F E F DC D FD E D CDE E G G ab a G G FD FE
et ex - o - ra - vit Al - tis - si-mum, et in-ven-tus est in nu-me - ro

[FGF E E ||
[san - cto-rum.

De Conf. in Evang. Antiph. du XIIIe siècle. Cf. *Process. Cisterc.*, Tournay, Desclée, 1883, p. xij. Ant. Trev., p. 591.

"F D F E D D C" C D G F EF G GF E E |
p. 27 (n) *Ec - ce mer-ces san-cto-rum* co - pi - o - sa est a - pud De-um : etc.

De plur. Mart. in Evang.

"FD E F G F" EFG D E F G G G F Ga aG G |
p. 25 (n) *Tri - a sunt mu - ne - ra* quae ob - tu - le-runt ma-gi Do - mi - no,

GF D E F G E F Ga a G F G F F FD FE FG E E ||
au-rum, thus, et myrrham, fi - li - o De-i, re-gi magno, al - le - lu - ia.

De Epiph. Dñi ad Laud.

"F D F EF G FG E" F Ga a G GE FG FE D |
p. 25 (n) *Vox de cae-lo so - nu - it,* et vox Pa-tris au - di - ta est :

F D F E F G E FED F GF E E ||
Hic est fi - li - us me-us........... i - psum au - di - te.

De Oct. Theoph. in Evang. Antiph. du XIIIe siècle. Ant. Trev., p. 245.

F FE D FE FG G FGFE E ED DC D DFD E E |
p. 25 *Ju-stum de - du - xit Do - mi - nus* per vi - as re-ctas,

G Ga a G GF DC FE FGF EDE E |
et o - sten-dit il - li re - gnum De - i :

G Gac a Ga a D E F Ga FGF E E |
et de - dit il - li sci - en - ti - am san - cto-rum :

C DF FE FG GF DC FE FGF FE DE E |
ho - ne - sta - vit il - lum in la - bo - ri - bus,

FE DE DD C G GF Ga FGF EDE E ||
et com - ple - vit la - bo - res il - li - us.

(De Conf. in Evang.) Antiph. du XIIIe siècle. B. R. Brux., ms. 6426. N'existe plus dans l'office.

Thème 33. | R. T.

De la 3e époque :

"F DF F F F F G" FF FED F FE D FG Ga F EGFE E |
Est se - cre-tum, Va-le - ri - a - ne, quod ti - bi vo - lo di - ce - re : p. 25 (n)

a a a a a ac a a G GF D G GF E E ||
an-ge-lum De - i ha - be - o.... ...... cu - sto - dit cor-pus me-um.

De S. Caec. ad Laud. Antiph. du XIIIe siècle.

"F FD F FD" EF G F E F E CD D D |
Men-tem san-ctam, spon - ta - ne-um ho - no-rem De - o, p. 25 (n)

C DF F F F D G GF E E ||
et pa - tri - ae li - be - ra - ti - o - nem.

(De S. Ag. in Evang.) B. R. Brux., ms. 155. Cf. *Inton.*, p. 128. N'existe plus dans l'office.

"F DC DEF D C D EFaG G" F Ga GF E E |
Nox prae - ces - sit, di - es au - tem ap - pro - pin - qua-bit, p. 25 (n)

E G Ga ac a a a a a aGF G GF E E |
ab - ji - ci - a - mus er - go o - pe - ra te - ne - bra-rum,

E G Ga ac a a GF GFE E |
et in - du - a - mus ar - ma lu - cis,

EFG G GF DC C CD E F G GF E E ||
sic - ut in di - e ho - ne - ste am-bu - le-mus.

(De Adventu in III Noct.) B. R. Brux., ms. 155. Cf. *Inton.*, p. 128. N'existe plus dans l'office.

*["F D F FD" E F G E] FE D E FE C DE E |
Pa - ter san-ctus dum in - ten-tam o - cu - lo - rum a - ci - em p. 25 (n)

. . . .

FED E F G a FG F GaG E E ||
ab an - ge - lis in cae - lum de - fer - ri.

(De S. Bened. in Evang.) B. R. Brux., ms. 6426. N'existe plus dans l'office.

Les cantilènes suivantes proviennent de diverses variantes du thème nomique, produites par l'addition d'anacrouses et de figures mélismatiques. Le dessin initial s'est généralement déformé plus ou moins.

Antiennes de la 2e époque :

*["C DFG F E D D E F G"] G G F Ga G |
Sic ve - ni - et quem-ad - mo-dum vi - di - stis e - um p. 25 (n)

G G E FG F FED E FG E E ||
e - un-tem in cae-lum, al - le - lu - ia.

De Ascens. Dñi in Evang. Ant. Trev. p. 490; le début ne concorde pas tout à fait avec les neumes de Réginon.

R. T. Thème 33.

*["C DFE DEFD D GF GF EFGF DF CD"] E F G F G EDFE E |
p. 25 (n) *Beth - le - hem, non es mi - ni - ma* in princi-pibus Ju - da :

D E Gac a aGF G Ga GFE F GF E EFG F E
ex te e - nim ex - i - et dux qui re - gat po - pu-lum

(De Vig Nat. Dñi). Ant. Trev., p. 187; l'ornementation mélodique diffère quelque peu.

FGa GF G Ga GFE E |
me - um Is - ra - el : etc.

*["C DFED D D F] CD D" E F G Ga G D DG F FE DE E |
p. 25 (n) *Ma - ne sur-gens Ja - cob,* e - ri - ge - bat la - pi - dem in ti - tu - lum,

. . . .

Da aG a♭ aG a GF Ga GF EDD C D EF GF DE E E ||
ve - re lo - cus i - ste san - ctus est, et e - go ne - sci - e-bam.

De Dedic. eccl. in Evang. Antiph. du XIIIe s. Ant. Trev., p. 652; début syllabique (F F F DFD CD D).

*["D DE] CDF F" EF G F FE DE DC | C DF FE DE EGa GFE |
p. 25 (n) *Quid vo - bis vi - de-tur de Chri - sto?* Cu - jus fi - li - us est ?

Da♭ a a GF G GaG EFGa GFE |
Di - cunt e - i o - mnes : Da - vid. Etc.

Dom. XVIII (XVII) post Pent. in Evang. Les antiphonaires de toute époque ont pour le début mélodique des versions assez divergentes (EFE CDF F, ou FF CDF F, etc.).

De la 3e époque :

*["FD DEF] E ED CD" DED D D FE FG G FGFE E |
p. 25 (n) *San - ctum est ve - rum lu - men* et ad - mi - ra - bi - le,

G Ga aG a♭ GFE F EFG FE DE DD C |
mi - ni - strans lu - cem his qui per - man - se - runt

C D FE Ga FGF FE DE E |
in a - go - ne cer - ta - mi - nis : etc.

(De Omn. SS. ad I Vesp.) Antiph. du XIIIe siècle. Ant. Trev., p. 972. L'office de Toussaint dont fait partie cette antienne n'est pas celui du *Responsale gregorianum ;* notre chant est probablement postérieur à la promulgation définitive de la fête, sous Grégoire IV (827-844).

Deux antiennes hybrides de la présente catégorie dérivent isolément de nomes du Ier mode.

F a G G E F G E FE D | F Ga G F G E FE D E F G G E ||
p. 29 *In pro-le ma-ter,* in par-tu vir - go, gaude et lae-ta-re, vir - go mater Domi-ni.

(De Purif. S. Mariae). Variante du th. 2, *Exsurge,* B. R. Brux., ms. 6426. *Process. mon.*, p. 279. N'existe plus dans l'office.

R. T.

*" CDa♭ a a a GF G a♭ a a" a G E F G FE D CD D |
Si - mi-le est re - gnum cae - lo-rum ho-mi - ni pa-tri - fa - mi - li - as p. 35 (n)

CD Da♭ a a a G aG F EF G F E Ga FE D CD D |
qui ex - i - it pri-mo ma - ne con - du - ce - re o - pe - ra - ri - is

D FD E F [GFGa GFE] E ||
in vi - ne - am su - am.

Inf. hebd. Septuag. in Evang. Thème 4, *Cor mundum.* Le texte a été prolongé postérieurement. Depuis Guy (*De mod. form.*, p. 83) la mélodie est d'un bout à l'autre en Ier mode, thème 5. Nous avons là un exemple assez rare du IVe mode s'égarant en Ier, tandis que la transition contraire est fréquente (p. 201, IV, p. 214, *b*). Aussi n'est-il pas impossible que la version de Réginon, malgré ses mille ans d'existence, soit plus jeune que celle des antiphonaires actuels.

Une dernière antienne chantée en IVe mode au temps de Réginon avait été, à une époque antérieure, terminée en Ier (th. 1).

Benedictus Dominus Deus meus (voir p. 220). p. 25 (n)

Il nous faut encore donner place à trois cantilènes composées sur un thème éolien, mais ayant pour son final, au lieu de la médiante de l'octave iastienne, sa fondamentale. Deux d'entre elles font partie de l'antiphonaire actuel; elles se trouvent chez Réginon parmi les antiennes du tétrard authente (VIIe mode).

* a c♮ a ♮ c d c de d cd c |
Ve-ni - te be - ne - di - cti Pa - tris me - i, etc., pp. 94, 109. p. 35

*" a ♮ c d" c♮ a c ♮ c de d |
Je-ru-sa-lem, gau - de gau-di - o ma - gno, etc., p. 212. p. 35 (n)

J'ai trouvé cette antienne, telle qu'elle est rétablie par conjecture à la page indiquée, dans le ms. 155 de la Bibl. R. de Bruxelles.

Nous avons vu (p. 119) que, par suite de leur modalité initiale, les antiennes dont nous nous occupons ici commandaient à l'origine une psalmodie du Ier mode, et qu'elles devaient en conséquence s'abaisser au diapason habituel du protus. Il faut donc les supposer chantées primitivement ainsi :

D FE D E F G F Ga G FG F F G F E F D |
Ve - ni - te be - ne - di - cti Pa - tris me - i, per - ci - pi - te re-gnum

C E D C D E D E FG FD E D C C ||
quod vo - bis pa - ra - tum est, ab o - ri - gi - ne mun-di.

Variantes des th. 8 et 33.

R. T.

D E F G $\overline{FE}$ D F E F $\overline{Ga}$ G |
Je - ru - sa-lem, gau - de gau-di - o ma - gno,

$\overline{ac}$ $\overline{♭c}$ $\overline{ac}$ G G a G F $\overline{FE}$ D E D C C ||
qui - a ve - ni - et ti - bi Sal - va - tor, al - le - lu - ia.

Variante des th. 7 et 32.

La troisième antienne, aujourd'hui disparue de l'office, figure chez Réginon, accompagnée de l'annotation « *finitur VIII° tono* », dans la première division du protus authente. Elle avait donc (comme probablement les deux précédentes) la psalmodie ordinaire du I[er] mode. Mais sa mélodie, que nous avons rencontrée seulement dans notre antiphonaire du XIII[e] siècle, paraît avoir été bouleversée au milieu, par une transposition à la quinte grave. Nous esquissons ci-après, au-dessous de la version du moyen âge, une restitution du dessin primitif[1].

c $\overline{♮c}$ a $\overline{aG}$ c d e d c d $\overline{c♮}$ $\overline{ad}$ $\overline{c♮}$ G a G |
*F $\overline{EF}$ D $\overline{DC}$ F G a G F G $\overline{FE}$ $\overline{DG}$ $\overline{FE}$ C D D |
p. 11 *Sal - ve crux, quae in cor-po - re Chri-sti de - di - ca - ta es*

G E G G $\overline{FE}$ F D G G G $\overline{GF}$ a $\overline{c♮}$ G G ||
**G E G G $\overline{FE}$ F D G G G $\overline{GF}$* D $\overline{FE}$ C C ||
et ex membris e - jus tamquam mar-ga - ri - tis or - na - ta.

De S. Andr. in Evang.

[1] Les notes en caractères couchés sont conjecturales.

CHAPITRE IV.

CANTILÈNES DU MODE DORIEN.

§ 188. Sévère jusqu'à la rudesse, et en tout l'opposé du majeur moderne, l'harmonie dorienne[1] fut l'expression musicale de l'idéal hellénique. Aux yeux des philosophes du IVe siècle avant J. C., ses effets étaient d'une nature purement morale : elle traduisait les accents de l'homme vertueux selon la conception platonicienne, vaillant dans les combats, inébranlable dans l'adversité[2]. Au temps des Antonins elle avait gardé tout son prestige et restait prédominante dans la pratique[3]. Il en fut encore ainsi, ce semble, longtemps après que le christianisme eut conquis les populations gréco-romaines, dont l'éducation était profondément imprégnée des souvenirs de l'antiquité païenne. Le mode dorien passa dans le chant de l'Église[4], mais ses accents furent pénétrés d'un nouvel esprit et reçurent une interprétation conforme à l'éthique chrétienne; pour Cassiodore le dorien inspire l'héroïsme

[1] Dans la progression de 6 quintes, génératrice du système diatonique (fa — ut — sol — ré — la — mi — si), la fondamentale du majeur moderne est le 2e son *à droite* (ut); la fondamentale dorienne est le 2e son *à gauche* (mi). La gamme majeure procède par deux tons consécutifs, un demi-ton, trois tons consécutifs et un demi-ton *en montant;* l'octave dorienne procède par des intervalles identiques *en descendant.*

[2] *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 190 et suiv.

[3] Des neuf morceaux (ou fragments) de musique vocale en notation grecque qui ont vu le jour à l'heure actuelle (octobre 1894), six appartiennent au mode dorien.

[4] Le *Te Deum*, le plus ancien chant liturgique qui nous soit connu nominalement, est composé sur une mélodie dorienne.

ascétique, la résistance victorieuse aux tentations charnelles : *Dorius pudicitiae largitor et castitatis effector est.*

§ 189. Peu à peu cependant, au milieu des bouleversements politiques, sociaux et ethniques qui accompagnèrent et suivirent la chute de la civilisation antique, un nouveau sens musical s'éveillait au sein de la société chrétienne dégagée des liens de la tradition classique. La mélopée dorienne, dénuée de tendresse, pleine d'inflexions âpres et dures, fut bientôt reléguée au troisième plan par les harmonies plus douces : l'iastienne, l'éolienne. Dans l'antiphonaire de l'office elle occupe une place assez restreinte, qui ne cesse de se rétrécir à mesure que l'on descend le cours des âges. A partir du VIIIe siècle une partie de ses cantilènes dégénèrent et passent à d'autres modes[1]; au Xe siècle sa structure harmonique se modifie par le déplacement de la dominante (p. 190, § 149); et depuis lors le domaine de la muse dorienne ressemble à un champ plein de ruines. Des 78 antiennes classées ci-après, six ou sept à peine subsistent encore intactes dans les recueils liturgiques de nos jours[2]. Quant à l'art des Européens modernes, il n'a gardé aucune trace perceptible de l'harmonie préconisée par Platon[3]. Rien ne montre d'une manière plus saisissante la révolution que le christianisme a opérée dans les mœurs et les sentiments des peuples soumis à son influence.

§ 190. Relativement à la contexture musicale des chants doriens adoptés par la liturgie de l'Église catholique, il nous reste à ajouter peu de chose à ce qui a déjà été dit à cet égard (pp. 40-43, 87-88, 99, 129-130).

Comme notes initiales, la mélopée antiphonique du deuterus

[1] Les thèmes doriens les plus usités dans le chant latin (35 et 36) ont une tendance marquée vers l'harmonie iastienne. Beaucoup d'antiennes du thème 36 ont adopté la terminaison et la psalmodie du VIIIe mode.

[2] Il est à remarquer que, même après son altération harmonique, ce mode n'a pas cessé d'impressionner par son caractère viril. « Per deuterum dignitates vel qualitates « animorum indicere possumus ». Guy d'Arezzo, *De mod. form.*, p. 107. « Le IIIe mode « est propre aux textes qui marquent beaucoup d'action, d'impétuosité, des désirs véhé- « ments, des mouvements de colère, d'ardeur... Il convient aux sujets qui annoncent « l'orgueil, la hauteur, la cruauté, les paroles dures et celles qui traitent des combats « spirituels ou corporels. » Poisson, *Traité du plain-chant*, pp. 247-248.

[3] Le dorien est très rare dans les chansons du moyen âge, dans le choral protestant.

authente (III[e] mode) ne connaissait, antérieurement au X[e] siècle, que les trois sons de la triade modale[1] : E (thèmes 34, 35, 38), G (th. 36), ♮ (th. 37).

§ 191. Jusqu'à l'époque où s'introduisit à Rome la doctrine de l'*Octoechos*, il existait pour la psalmodie deux cantilènes doriennes, exhibant deux états différents de l'harmonie modale.

I. L'une d'elles, issue du nome 36, appartient à l'harmonie ordinaire du mode; ses tenues et son arrêt intermédiaire *(mediatio)* avaient lieu sur le son aigu de la triade dorienne (♮). Dès la fin du VII[e] siècle cette intonation fut rendue commune à toutes les antiennes du III[e] mode latin. La *Commemoratio* pseudo-hucbaldienne nous en a transmis la forme normale (p. 115), antérieure au déplacement de la dominante (p. 190). Cet écrit, tel que l'a publié Gerbert, ne donne que deux formules terminatives de la doxologie[2].

a) Conclusion pleine, sur la fondamentale (E), en usage pour les cantiques de l'Évangile commençant par E.

G a ♮ ♮ d c ♮ c | ♮G a♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ c a♮ a GE ||
Glo-ri-a... et nunc et semper et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum, A-men.

Antienne : *Qui de terra est*, th. 35.[3]

G a ♮ ♮ ♮ c♮ a♮ aG FE ||
Variante psalmodique : *Glo-ri-a.... sae-cu-lo-rum, A-men.*

Antienne : *Quando natus es*, th. 35.

b) Conclusion incomplète sur la médiante de la triade modale (G). Elle s'applique aux psaumes en général, ainsi qu'aux cantiques associés à des antiennes dont le son initial est G ou ♮.

[1] Le son D, appoggiature inférieure de la fondamentale, commence l'hymne ambrosienne *A solis ortus cardine* (p. 70). — Au XI[e] siècle Pseudo-Odon (Guy d'Arezzo) énumère 5 sons initiaux pour le III[e] mode : E, *Quando natus es;* F, *Nunc scio;* G, *Multa quidem;* a, *Quis Deus magnus;* c, *Tertia dies est.* Gerb., *Script.*, t. I, p. 260.

[2] Page 222. Probablement il y a une lacune à cet endroit; les versets psalmiques donnés en exemple finissent sur a ou sur ♮. — Guy (*De mod. form.*, p. 91 et suiv.) présente aussi ces deux notes terminatives (classes 2, 4, 1); il en est sans doute de même pour Réginon qui, outre sa classe principale, distingue quatre divisions. Aurélien de Réomé ne mentionne que deux variétés pour le III[e] mode (p. 46).

[3] *Commem.*, pp, 214, 222. — Première variété d'Aurélien *(Haec est generatio);* classe principale de Réginon. Guy n'a parmi ses intonations du III[e] mode aucune finissant sur E.

G a ♮ ♮ ♮ c ac c♮ aG ||
Glo - ri - a....... sae-cu - lo-rum, A - men.[1]

Antienne : *Tu Bethlehem, terra Juda*, th. 36.

G a♮ ♮ ♮♮♮ c d c ♮ a ♮ | ♮ ♮ a[♮♮] c c a ♮ ♮G ||
Psalmodie simple : *Non enim qui o-perantur i-niquitatem in vi-is ejus ambula-verunt.*[2]

II. La seconde formule psalmodique, qui dérive du thème 34, montre l'harmonie dorienne sous un aspect exceptionnel. Les arrêts et le demi-repos de la mélodie se font, non plus sur la quinte, mais sur la quarte (a), en sorte que le son final (E) perd son caractère de fondamentale pour prendre celui de dominante. Il n'existe pas d'autre nome dorien de facture analogue dans le chant latin. Au moment où s'établit le système modal de l'Église, cette cantilène psalmique fut séparée de sa famille harmonique, et réunie, malgré l'absence d'affinité, aux antiennes du IVe mode, qui alors appartenaient toutes à la catégorie des hybrides débutant en éolien et se terminant en iastien intense (p. 336). Plus tard elle fut étendue aux antiennes de l'iastien intense pur, que l'on transposa à la quinte grave. Nous avons raconté (p. 205 et suiv.) quelles furent pour le thème 29 les conséquences de l'accouplement des deux mélodies hétérogènes.

La *Commemoratio* exhibe cinq variantes pour la cadence de la psalmodie du IVe mode ecclésiastique[3].

a) Conclusion pleine sur la terminaison modale (E). Une note de liaison (C) s'ajoute au bout, lorsque l'antienne du cantique commence par ce son.

E G a aG Ga♮ ♮ a♮ a | aG Ga a a a a a a ♮a G E(C) ||
Glo - ri - a.... et nunc et sem-per et in sae-cu - la sae-cu-lo-rum, A - men.[4]

Antienne : *Omnes autem vos fratres estis*, p. 116.

E G a a G a ♮a GF E ||
a^bis) Variante psalmodique : *Glo-ri - a....... sae-cu-lo-rum, A - men.*

[1] Seconde variété d'Aurélien; 3e et 5e classes de Guy; peut-être les troisième et quatrième divisions de Réginon.

[2] *Commem.*, p. 217.

[3] Gerb. *Script.*, t. I, pp. 215, 223. Aurélien énumère quatre variétés pour le deuterus plagal (p. 48); Réginon distingue une classe principale et trois divisions. Guy a six classes.

[4] 1e variété d'Aurélien; classe principale de Réginon; 1e classe de Guy.

E F G F G F E
Antienne : *Vi-gi-la-te a-ni-mo* (p. 331).

E G a a a G a ♮ a | a G a a aG FE ||
Psalmodie simple : *Tu man-da-sti man-da-ta tu-a cu-sto-di-ri ni-mis.*[1]

b) Cadence imparfaite sur G, son initial de l'antienne.

E G a a G a a G G ||
Glo-ri-a...... sae-cu-lo-rum, A-men.[2]

G F G F E
Antienne : *Hy-mnum di-ci-te* (p. 331).

c) Cadence ascendante sur a. L'antienne commence (en protus) par F.

E G a a G a ♮a G Ga ||
Glo-ri-a...... sae-cu-lo-rum, A-men.[3]

Antienne : *Laudabo Deum meum*, th. 33.

d) Cadence régressive sur G. L'antienne commence (en protus) par D.

E G a a G a a GF EFG ||
Glo-ri-a...... sae-cu-lo-rum, A-men.[4]

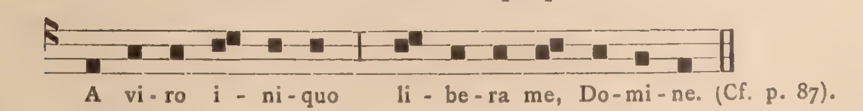
Antienne : *Innuebant patri ejus*, th. 32.

§ 192. Les antiennes du IIIe mode latin qui ont pu être identifiées par nous dérivent de cinq thèmes nomiques, dont un, à la suite du déplacement de la dominante, a disparu de la mélopée liturgique, absorbé totalement dans le protus.

R. T.

THÈME 34, primitif, *A viro iniquo* (E G a ♮ G a F E). Bien que les antiennes suivantes aient manifestement la même origine que la psalmodie du IVe mode ecclésiastique et le chant du *Te Deum*, elles n'en sont pas moins rangées, la première exceptée, dans le IIIe mode.

Antiennes de la 1e époque :



(Cf. p. 87). —

[1] *Commem.*, p. 217.

[2] Elle correspond à la 4e classe de Guy.

[3] Deuxième variété d'Aurélien : « Finis versiculi in altum sustollitur » (p. 48).

[4] C'est la 2e classe de Guy, la 1e division de Réginon, la 3e variété d'Aurélien : « Quidam ultimam versus syllabam vinnulam oppido flexibilemque autumant fieri « vocem » (p. 48).

R. T. | Thème 34.

*[E]G a a♮ ♮c a G a [a a] GF Ga GF E E ||

p. 21 | *O - mni - a quae-cum-que vo - lu - it,* Do - mi - nus fe - cit. Ps. 134.

(Fer. V ad Vesp.) Tous les livres actuels ont G pour note initiale. Néanmoins il est à présumer que cette antienne et la suivante commençaient au IXe siècle par E, comme les 20 autres que Réginon a rangées dans la classe principale du IIIe mode. C'est ce qui nous a décidé, en l'absence de toute indication neumatique, à donner ici place aux deux antiennes.

*[E]G a a♮ ♮c a G Ga G E F Ga GF E ||

p. 21 | *Do - mi - ne, pro - ba - sti me,* et co-gno-vi - sti me. Ps. 138.

(Fer. VI ad Vesp.)

EG Ga a G a♮ a a a c ♮ Ga GEF F E |

p. 21 | *Haec est ge - ne - ra - ti - o* quaeren-ti-um Do - mi-num, etc., p. 87.

Cf. Aur. Reom. p. 46 : « In antiphonis prima differentia vinnulam gravemque emittit vocem, ut hic : *Haec est generatio* ». Sauf Pustet, tous mes recueils ont le thème 36.

De la 2e époque :

"E G a ♮ a" cd c♮ a ♮ a G |

p. 23 (n) | *Dum com-ple-ren-tur* di - es Pen-te-cos-tes

G a♮a a GF E FG G G a GF G GF E E ||

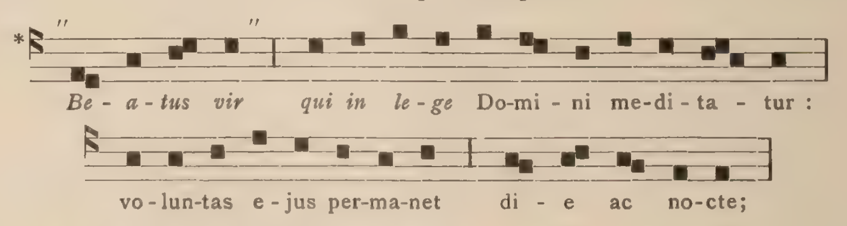
e - rant o - mnes pa - ri - ter di - cen-tes : al - le - lu - ia.

De Pent. ad Laud. Trèves (p. 496) a gardé le texte du *Resp. greg.* Quant au chant, l'antiphonaire de Pustet est le seul qui, pour le début, s'accorde avec les neumes de Réginon. Les autres livres modernes ont le thème 35.

Thème 35, *Beatus vir* (ED G a ♮ a c ♮ G F E), issu du précédent par une inflexion s'ajoutant au son initial. Ce nome est compris chez Réginon dans la classe principale du IIIe mode, et forme surtout des antiennes développées[1]. Sa fausse analogie avec le thème 6 a favorisé la dégénérescence de quelques unes des cantilènes suivantes.

Antiennes psalmiques :

p. 21 (n)



F E FG G G G GE FGa FE D FD F EF G GF E E ||

et o-mni - a quaecumque fa - ci - et sem-per pro-spe-ra - buntur. Ps. 1.

De Conf. in I noct. Antiph. du XIIIe siècle.

[1] La mélodie de l'hymne *Pange lingua* en est sortie.

Thème 35. | R. T.

*" E E ED G a Ga♮ ♮" ♮a♮c ♮ a G a♮c ♮a ♮a |
De-po-su - it po-ten - tes, san - ctos per-se-quen - tes : etc., p. 137. — p. 21 (n)

Se chante en Ier mode depuis le moyen âge (voir p. 194).

*E E ED G a Ga♮ ♮ ♮d c♮ aG | Ga♮ a GF G GaG FE DE E ||
De-po-su - it po-ten - tes de se-de : et ex-al - ta-vit hu - mi - les. — —

De hymno S. Mariae *(Fer. V ad Vesp.).* Diurnal bénéd. du XVe siècle.

Antiennes de la 2e époque :

*ED G a♮ ♮ ♮ ♮ c d c c♮ a♮ aG G |
Sta - tu - it il - li te-sta-mentum sem-pi - ter - num : — p. 21

a a Ga♮ aG F E F GF Ga GF E E ||
et de-dit il - li sa-cer-do - ti - um ma-gnum.

De Conf. ad Laud. Ant. Trev., p. 618.

*" ED G a♮ ♮ ♮ ca ♮" ♮ a G F G a GF E E |
Con - si - li - um fe - ce - runt i - ni - mi - ci me - i di - cen - tes : — p. 23 (n)

F G a GF E D F G a GF E E E ||
Con-te - ra-mus e - um de ter - ra vi - ven - ti - um.

Fer. IV maj. hebd. in Evang. B. R. Brux., ms. 6426; mélodie dénaturée en Ier, comme *Egredietur* (p. 194) : l'altération est postérieure au Xe siècle. Cette antienne ne fait plus partie de l'office.

*ED G a♮ ♮c ♮ ♮ ♮a ♮c♮a a F G a GF EF E |
E - gre - di - e - tur vir-ga de ra - di - ce Jes - se, etc. — p. 21

Du Ier mode depuis Guy (p. 194).

*" E ED G a♮ ♮" c ♮ G ♮ c a GF Ga GFE E |
Quan-do na - tus es in - ef - fa - bi - li - ter ex vir - gi - ne, etc. — p. 19 (n)

De Oct. Nat. Dñi ad Laud.

*" E ED G a♮ ♮" ♮c d d♮ c d ♮G |
Qui de ter - ra est, de ter - ra lo-qui-tur, etc., p. 115. — p. 19 (n)

*" E ED G a G♮ ♮" ♮c d ♮ c♮ aG a G |
Quis ex vo-bis ho - mo, qui ha-bet cen-tum o - ves, etc. — p. 21 (n)

Dom. III post Pent. in Evang.

*E ED G a♮ ♮ ♮ d dc ♮ ♮a ♮ |
Cum au - dis-set Job nun-ti - o - rum ver - ba, — p. 21

♮ ♮ a ♮ ♮ a FG a GF E E |
su-sti-nu-it pa-ti - en - ter, et a - it :

R. T. Thème 35.

DE G Ga a a♮ a a G a a♮a G a G |
Si bo-na su-sce-pi-mus de ma-nu Do-mi-ni,

Ga♮ ♮ ♮c ♮ ♮ ♮a ♮ aG a a♮a Ga a |
ma - la au-tem qua-re non su - sti-ne - a - mus?

E G Ga a a a aG a♮ ♮a a♮ aG a a♮ G G |
In o-mni-bus his non pec - ca - vit Job la - bi-is su-is,

Ga♮ ♮ ♮ ♮ ♮ a ♮ ♮ a FG a GF E E E ||
ne - que stultum a - li-quid con-tra De - um lo - cu-tus est.

De beato Job *(Sabb. prope Kal. Sept. in Evang.)*. Déjà localement dénaturée au IXe siècle, de même que ci-après *Cum inducerent*. Depuis Guy les deux antiennes ne se chantent plus qu'en Ier.

De la 3e époque :

*" ED G a♮ ♮ c ♮ a a G" a♮c♮ aG G |
p. 21 (n) *Cae - ci-li - a fa-mu-la tu - a,* Do - mi - ne, etc.

De S. Caec. ad Laud.

*" E ED G a♮ ♮" c ♮ a G♮ a a♮ G GF EFGF ED |
p. 21 (n) *Cum in - du-ce-rent* pu-e-rum Je-sum pa-ren-tes e - jus, etc., p. 213.

La version dégénérée de nos antiphonaires procède d'un chant du IIIe mode où la dominante avait déjà été haussée. Pustet fait exception; sa mélodie du Ier mode a pour base un deuterus dont ♮ est la corde harmonique.

Variante du thème 35; début légèrement orné (2e époque) :

EF EF DG G a♮ ♮ ♮c d c ♮ G a♮a |
p. 21 *Haec est quae ne-sci-vit* to-rum in de-li-cto : etc., p. 88.

Seul parmi les modernes, Pustet a laissée intacte la dominante primitive du IIIe mode; tous les autres antiphonaires chantent G ac c sur le mot *nescivit*.

Thème 36, primitif, *Cunctis diebus* (G ♮ a c ♮ G a F E), répandu chez Réginon dans les diverses classes du deuterus authente. La psalmodie usuelle du mode est issue de ce nome, qui comprend la plupart des antiennes du IIIe. Les nombreuses déviations signalées ci-après proviennent d'une double cause et ont suivi deux directions :

a) Fausse analogie avec le thème 1, qui lui-même a une analogie réelle avec le thème 40. Certaines antiennes se sont dénaturées en Ier mode (pp. 193-194, 219), et la plupart d'entre elles ont adopté subséquemment la terminaison du VIe (pp. 202-204, 216-217).

b) Analogie réelle avec le thème 30 et avec d'autres nomes iastiens. Beaucoup de mélodies du IIIe mode se meuvent presque exclusivement

Thème 36. R. T.

autour de leur dominante (♮), et ne descendent vers la fondamentale que pour arriver à leur conclusion définitive, en sorte que la triade iastienne (G ♮ d) s'y fait entendre d'un bout à l'autre. Cette structure mélodique a souvent eu pour conséquence de les faire aboutir à la terminaison du tétrard (pp. 200, II, 214, II, *c*).

Antiennes de la 1e époque :



Cun-ctis di - e - bus vi - tae no-strae sal-vos nos fac Do-mi - ne.[1] —

De cant. Ezech. *(Fer. III ad Laud.)*.

*G ♮ c ♮G a a G ♮ a G GF D E E ||
Con - fi - te - bor Do-mi - no ni-mis in o - re me - o. Cf. pp. 88, 110. —

(Sabb. ad Noct.) Notée dans l'*Enchir.*, p. 157. De bonne heure la mélodie s'est dénaturée en protus (pp. 193-194), puis égarée en tritus (p. 20c, I). Elle figure en Ve dans les recueils actuels.

*G G ♮ ♮ a G ♮ c a G ♮ | ♮ c a a G a G G G F G F E ||
O - ri - e - tur in di - e - bus Do-mi-ni a-bundanti - a pa-cis, et do-mi-na-bitur. Ps. 71. p. 21

De Nat. Dñi in II noct.

*"G a♮ ♮ ♮ ♮ ♮ c♮ ac" c♮ G | a♮ a G E FG G
Tol - li - te por-tas prin-ci - pes ve-stras, et e - le - va - mi - ni, etc., Ps. 23. p. 25 (n)

De Ded. eccl. in I noct. Antiph. du XIIIe siècle.

"G a G♮ ♮ ♮ ♮d c" c a ♮c ♮ G G |
Fac be - ni - gne in bo - na vo-lun-ta - te tu - a, etc., p. 192. p. 21 (n)

*"G a♮ ♮ ♮ a ac ♮" ♮d c♮ G a G |
Do-mi - ne, vim pa - ti - or, re-spon-de pro me : p. 23 (n)

G a c ♮ a aG a♮ aG E F G GF E E ||
qui-a ne-sci-o quid di - cam i - ni - mi - cis me - is.

De cant. Ezech. *Fer. III maj. hebd. ad Laud.*

De la 2e époque :

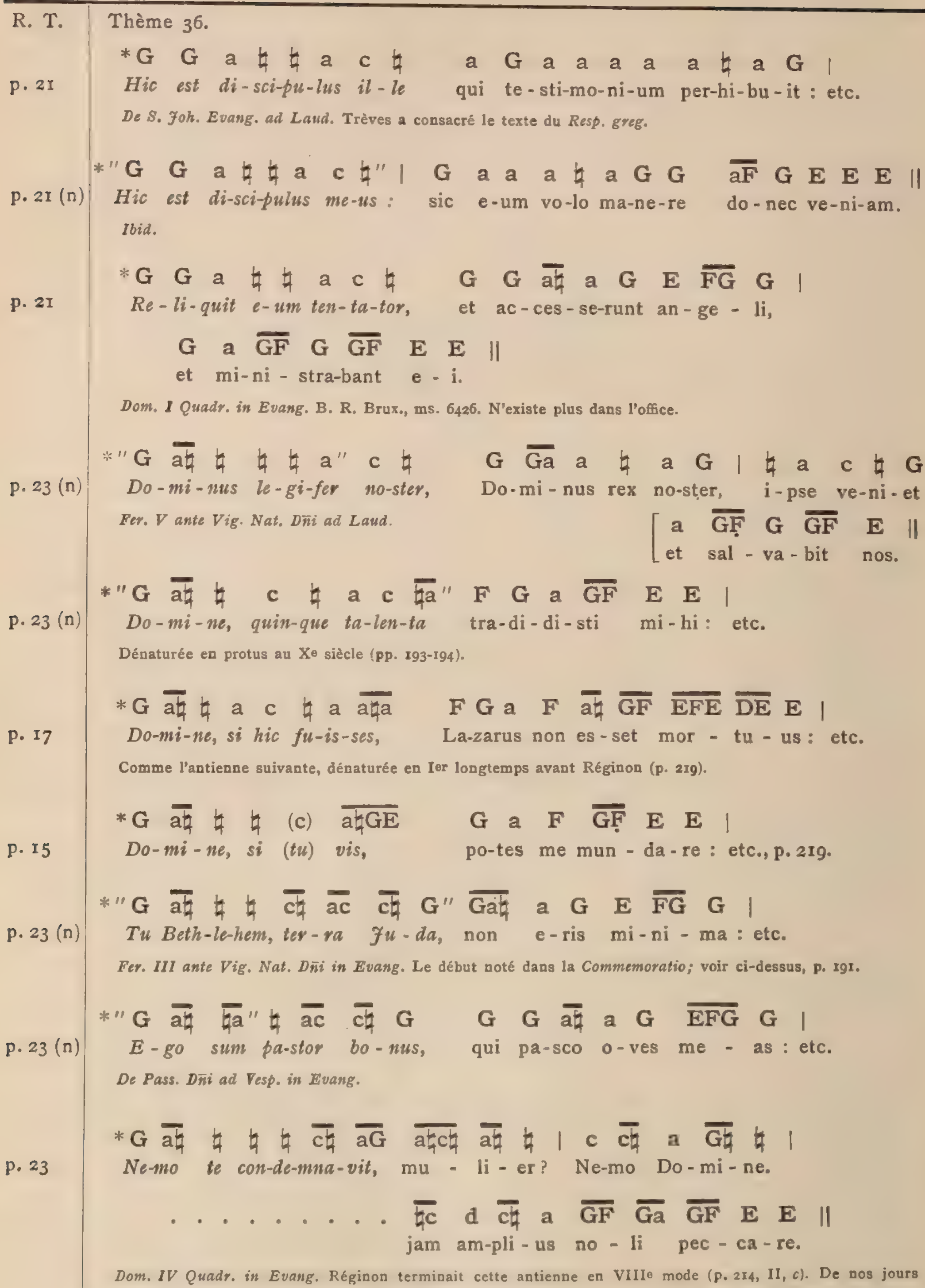
*G G a ♮ ♮ a c ♮ G a a♮ a G FE FG G |
Fi - de - lis ser-vus et prudens, quem con-sti - tu - it Do - mi - nus etc. p. 23

De Conf. ad Laud. Antiph. du XIIIe siècle.

*G G a ♮ ♮ a c ♮ G a a a ♮ a G |
E - li - sa-beth Za-cha-ri - ae magnum vi-rum ge-nu - it, etc. p. 23

De S. Joh. Bapt. ad Laud.

[1] De plus dans le psautier : *Bonorum meorum*, ps. 15 *Nonne Deo*, p. 61.



R. T. | Thème 36.

*G G a ♮ ♮ a c ♮ a G a a a a a ♮ a G |
p. 21 *Hic est di-sci-pu-lus il-le* qui te-sti-mo-ni-um per-hi-bu-it : etc.

De S. Joh. Evang. ad Laud. Trèves a consacré le texte du *Resp. greg.*

*"G G a ♮ ♮ a c ♮" | G a a a ♮ a G G aF G E E E ||
p. 21 (n) *Hic est di-sci-pulus me-us :* sic e-um vo-lo ma-ne-re do-nec ve-ni-am.

Ibid.

*G G a ♮ ♮ a c ♮ G G a♮ a G E FG G |
p. 21 *Re-li-quit e-um ten-ta-tor,* et ac-ces-se-runt an-ge-li,

G a GF G GF E E ||
et mi-ni-stra-bant e-i.

Dom. I Quadr. in Evang. B. R. Brux., ms. 6426. N'existe plus dans l'office.

*"G a♮ ♮ ♮ ♮ a" c ♮ G Ga a ♮ a G | ♮ a c ♮ G
p. 23 (n) *Do-mi-nus le-gi-fer no-ster,* Do-mi-nus rex no-ster, i-pse ve-ni-et

Fer. V ante Vig. Nat. Dñi ad Laud.

a GF G GF E ||
et sal-va-bit nos.

*"G a♮ ♮ c ♮ a c ♮a" F G a GF E E |
p. 23 (n) *Do-mi-ne, quin-que ta-len-ta* tra-di-di-sti mi-hi : etc.

Dénaturée en protus au Xe siècle (pp. 193-194).

*G a♮ ♮ a c ♮ a a♮a F G a F a♮ GF EFE DE E |
p. 17 *Do-mi-ne, si hic fu-is-ses,* La-zarus non es-set mor-tu-us : etc.

Comme l'antienne suivante, dénaturée en Ier longtemps avant Réginon (p. 219).

*G a♮ ♮ ♮ (c) a♮GE G a F GF E E |
p. 15 *Do-mi-ne, si (tu) vis,* po-tes me mun-da-re : etc., p. 219.

*"G a♮ ♮ ♮ c♮ ac c♮ G" Ga♮ a G E FG G |
p. 23 (n) *Tu Beth-le-hem, ter-ra Ju-da,* non e-ris mi-ni-ma : etc.

Fer. III ante Vig. Nat. Dñi in Evang. Le début noté dans la *Commemoratio;* voir ci-dessus, p. 191.

*"G a♮ ♮a" ♮ ac c♮ G G G a♮ a G EFG G |
p. 23 (n) *E-go sum pa-stor bo-nus,* qui pa-sco o-ves me-as : etc.

De Pass. Dñi ad Vesp. in Evang.

*G a♮ ♮ ♮ ♮ c♮ aG a♮c♮ a♮ ♮ | c c♮ a G♮ ♮ |
p. 23 *Ne-mo te con-de-mna-vit,* mu-li-er ? Ne-mo Do-mi-ne.

. . . . ♮c d c♮ a GF Ga GF E E ||
jam am-pli-us no-li pec-ca-re.

Dom. IV Quadr. in Evang. Réginon terminait cette antienne en VIIIe mode (p. 214, II, *c*). De nos jours Trèves et Plantin en font de même; Pustet, Solesmes et Lambillotte ont le IIIe d'un bout à l'autre. Le même texte existe dans le Graduel avec une mélodie différente.

Thème 36. | R. T.

*G a♮ ♮ ♮ ♮ ♮ a c ♮ Ga |
Tol-li - te ju-gum me-um su-per vos : — p. 25

a GF E FG G G aGF G GF E E ||
qui-a mi-tis sum, et hu - mi-lis cor-de.

De Apost. in Evang. B. R. Brux., ms. 6426. Cf. Guy, p. 91, *Inton.*, p. 125. N'existe plus dans l'office.

*G a♮ ♮ ♮ ♮ ♮ c♮a ♮ c d ♮ |
Ne-mo tol-let (a me) a - ni-mam me-am : — p. 23

♮ d ♮ c a a G G Ga FE D F FG E E ||
sed e-go po-no e-am, et i - te - rum su-mo e-am.

Fer. III maj. hebd. in Evang. Réginon : *Finitur VIII° tono* (Cf. p. 214, *c*). B. R. Brux., ms. 155 : terminaison régulière. De même Guy et l'*Intonarium*. L'antienne n'existe plus dans l'office.

*"Ga♮ ♮ c♮ aG aa♮ G" |
Ma - los ma-le per - det, etc. — p. 21 (n)

Voir pp. 217-218, où l'on trouvera cette cantilène avec ses multiples versions altérées.

*G a♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ c♮ ac c♮ G | a♮ a GF EFG G G a GF
Si o-por-tu-e-rit me mo-ri te-cum, non te ne - ga - bo, Do-mi-ne — p. 23

De Pass. Dñi ad Vesp. in Evang. A disparu de l'office. Diurn. bénéd. du XVe siècle.

[G GF E E ||
De-us me-us.

*G a ♮ ♮ ♮ a c ♮ G G d ca ♮ ♮ ♮c dc a G G |
San-cti tu-i Do-mi-ne flo-re-bunt sic-ut li-li-um, al - le - lu - ia : — p. 23

G G G ♮ c d c d dd Ga ♮ ♮ ♮aG [GF GF] E E ||
et sic-ut o-dor bal-sa-mi e - runt an-te te, al - le - lu-ia.

De plur. Mart. in Evang. Réginon indique la terminaison du VIIIe mode (p. 114, II, *c*), généralement adoptée depuis lors.

*G G a♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ c ♮ a ♮ a G |
Ec-ce Do-mi-nus noster cum vir-tu-te ve-ni-et : etc. — p. 21

Fer. II post Dom. IV Adv. in Evang.

*"G Ga a ♮ ♮ ac c ♮" G a a ♮ a G |
Quae-ren-tes e-um te - ne-re, ti-mu-e-runt tur-bam etc. — p. 21 (n)

Fer. VI post Dom. II Quadr. in Evang.

*"G Ga♮ a Ga♮c ♮G a♮ ♮" ♮ ♮ c d c ♮ a G |
Cum for - tis ar - ma - tus cu-sto-dit a-tri-um su-um, etc. — p. 21 (n)

Dom. III Quadr. in Evang.

*G a♮ ♮c ♮ ♮cde d c♮ ca ♮a G G | G [FD FGa F G FE] E ||
Pa-stor bo-nus a - ni-mam su-am po-nit pro o - vi-bus su - is. — p. 23

De Pass. Dñi ad Vesp. in Evang. Plus tard accrue d'un *alleluia* à la fin, l'antienne a été transportée à la deuxième semaine après Pâques. Réginon finit la mélodie en VIII° (p. 214, II, *c*). Les antiphonaires modernes ont repris la terminaison primitive en IIIe mode, sauf Plantin qui donne une mélodie tout autre, du IVe, thème 33.

R. T. | Thème 36.

*″G Ga♮c ♮″ ♮ c♮ a♮ aG G a ♮a ♮c ♮ |
p. 21 (n) *Qui o - dit a - ni - mam su - am* in hoc mun-do,

♮c d ♮ a♮ aa G aGF G GF E E ||
in vi-tam ae - ter-nam cu - sto - dit e - am.

De uno Mart. in Evang. Réginon indique la terminaison du VIIIe mode (p. 214, II, *c*), que je trouve dans mon antiphonaire du XIIIe siècle. Les livres modernes ont la terminaison originaire.

*″G G♮ a Ga♮ ♮″ ♮c d c c♮ a c♮ aG G |
p. 23 (n) *Qui se - qui - tur me,* non am-bu-lat in te - ne - bris, etc.

De uno Mart. ad Laud.

*″G G G♮ a″ Ga ♮a ♮c ♮ ♮c d c c♮ a c♮ aG G |
p. 21 (n) *Si in di - gi - to De - i* e - ji - ci - o dae-mo - ni - a, etc.

Dom. III Quadr. in Evang.

*″G G♮ a G ac♮ ♮″ ♮c d c c♮ aG |
p. 23 (n) *Au - fer - te is - ta hinc, di - cit Do - mi - nus :* etc.

Fer. II post Dom. IV Quadr. in Evang. B. R. Brux., ms. 155.

*G G G♮ a G a♮ c ♮ a G G |
p. 21 *Et ac - ce - dens ten - ta - tor,* di-xit e - i :

G♮ d c c♮ ♮c ♮ ♮ ♮ ♮ c ♮ a a GF FaF GF E E ||
Si fi - li - us De - i es, dic ut la - pi - des i - sti pa - nes fi - ant.

Dom. I Quadr. in Evang. B. R. Brux., ms. 217. N'existe plus dans l'office.

*″G♮ ♮ ac ♮ G a♮ a G″ | ♮ a c ♮G a aF a a♮ G GF E E ||
p. 23 (n) *In - ter na - tos mu - li - e - rum,* non surre - xit ma-jor Jo - an - ne Ba - pti-sta.

De S. Joh. Bapt. in Evang. Réginon a une autre mélodie, du IVe mode, sur le même texte. Si les deux chants ont une commune origine, ce qui est vraisemblable malgré la différence de leur dessin, celui-ci doit être le plus ancien.

*″G♮ ♮ c♮″ ac c♮ G G G a♮ a G E FG G |
p. 23 (n) *Tu pu - er, pro - phe - ta* Al - tis - si - mi vo - ca - be - ris : etc.

Ibid.

*″G♮ ♮ ♮ ♮ ♮ c♮ aG aGE E″ | EF Ga c♮ a G F G
p. 23 (n) *Va - do pa - ra - re vo - bis lo - cum,* et i - te - rum ve - ni - am

[GF EF G GF DẸ E |
[ad vos, al - le - lu - ia, etc.

De Ascens. Dñi in Evang. N'existe plus dans l'office. Antiph. Cisterc., p. 349. *Proc. monast.*, p. 98.

*″G♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ aG″ ac c ♮ ♮ |
p. 23 (n) *Fran - ge e - su - ri - en - ti* pa - nem tu - um :

[G G Ga G F E F D E FG a GF] E E ||
et e - ge - nos va - gos - que in - duc in do - mum tu - am.

(Dom. I Quadr. in Evang.) Au temps de Réginon cette antienne prenait la terminaison du tétrard, comme celles qui sont énumérées pp. 214-215. Aujourd'hui on la trouve dans l'antiphonaire de Trèves (p. 294) terminée sur la tierce, c'est-à-dire passée au IVe mode (th. 30), et transposée, d'après l'usage moderne, une quinte plus bas.

Thème 36. | R. T.

*G G G ♮c a G ♮ ac c ♮ |
Ad-hae-sit a - ni-ma me - a post te, etc., p. 200. — p. 21

Se termine généralement en VIIIe aujourd'hui. Pustet est correct.

*"G G G♮ a Ga♮ ♮c♮" ♮c d e d c c♮ a♮ G a G |
Et re - spi - ci - en - tes vi - de-runt re - vo - lu - tum la - pi-dem : etc., p. 215. — p. 23 (n)

Réginon finit en VIIIe mode. De nos jours Trèves et Plantin font de même, les autres antiphonaires ont la terminaison originaire.

*"G G ♮ c d ca ♮ a♮ "G G | Ga G G Ga♮ ♮ ♮c d c ded♮ ♮ |
E - go ve-ri-ta-tem di - co vo-bis : ex - pe-dit vo - bis ut e-go va - dam : — p. 21 (n)

♮ d c c c ♮c a a G Ga G G [G Ga F F F EF
si e-nim non ab - i - e - ro, Pa - ra - cli-tus non ve - ni - et [ad vos,]

G GF E E] ||
al - le - lu - ia.

Dom. III post Oct. Paschae in Evang. Réginon et, à l'époque moderne, Pustet, Solesmes, Trèves et Lambillotte ont la terminaison en tétrard et la psalmodie du VIIe mode. Plantin transcrit la version altérée un ton plus bas, en Ve.

*"G a♮ ♮ ♮ac ♮ a G♮ ♮ G Ga a a a G a♮ ♮ aG G |
l *Ho - di - e Chri - stus na - tus est :* ho - di - e Sal-va-tor ap - pa - ru - it : — p. 21 (n)

G a♮ ♮ ♮ ♮ ♮a c ♮ a G♮ ♮ ♮ ♮a c ♮ a G♮ ♮ |
ho - di - e in ter-ra canunt an - ge - li, lae-tan-tur archan-ge - li :

♮ d de dc♮ ♮ ♮ac ♮ a G♮ G ♮ a♮ |
ho - di - e ex - sul - tant ju - sti di-cen-tes :

a♮ GF E F G a♮ G GF ED E FGF E E ||
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, al - le - lu - ia.

De Nat. Dni ad Vesp. in Evang. Au Xe siècle dénaturée en Ier mode, et de nos jours parfois terminée en VIe (p. 204).

*"G G G♮ a G ac ♮c♮" | ♮c d c c♮ a G a c c♮ a♮a G G |
l *Et in-tra-vit cum il - lis :* et factum est dum re-cum-be-ret cum il-lis, etc. — p. 23 (n)

Inf. hebd. Paschae in Evang.

*"G Ga Ga♮ ♮ c ♮a ♮ aG G" |
l *Glo - ri - o - si prin-ci - pes ter - rae* etc. — p. 21 (n)

Dénaturée en Ier après le milieu du Xe siècle, ensuite détournée en VIe (p. 203).

*G a Ga♮ ♮ ♮ c aGF a a♮ G |
l *Qui-dam ho - mo fe-cit ce - nam* magnam, etc. — p. 21
(Ho - mo qui - dam)

Dom. II post Pent. in Evang.

*"G a Ga♮c ♮ ♮dc♮ aG a a♮a G FG G" |
l *A - scen-den - te Je - su* *in na - vi - cu - lam* etc. — p. 21 (n), p. 33 (n)
(Ab - e - un - te)

Se chantait déjà en VIe vers 900, sans que la version [illegible]

R. T. Thème 36.

*" G a Ga♮ ♮" ♮ c♮ a a♮ a G ♮ a cd c♮ |

p. 21 (n) *Mul-ta qui - dem et a - li - a* si-gna fe-cit Je - sus

de d c♮ a a ♮a G FG ED G a♮ ♮ ♮a aG a♮ ♮ |

in con-spe-ctu di-sci - pu - lo - rum su - o - rum, al - le - lu - ia,

dc♮ a ♮aG GF E Ga ♮ a GF [Ga G FE] E ||

quae non sunt scri - pta in li-bro hoc, al - le - lu - ia.

De Oct. Resurr. in Evang. B. R. Brux., ms. 217. Antiph. Cisterc., p. 334 : tous deux en VIe mode. Doublement altérée dès l'époque de Réginon *(Finitur VIo tono)*, la vraie version modale est encore mentionnée par Guy (ci-dessus p. 347, note 1). L'antienne a disparu de l'office.

*" G ♮ a G a♮ ♮c ♮" ♮ c d c c♮ a♮ a G | G a c ♮ Ga♮G a

p. 23 (n) *Co-gnovit au-tem pa-ter* qui-a il-la ho-ra e-rat, in qua di-xit Je - sus : etc.

Dom. XXI (XX) post Pent. in Evang.

*" G G G♮ a ac♮ ♮" ♮c d c c♮ a aG a a♮ |

p. 23 (n) *Si quis di - li - git me,* ser - monem me-um ser - va-bit,

G E F G G aGF G GF E E |

et Pa-ter me - us di - li - get e - um, etc.

De Pent. in Evang.

De la 3e époque :

*" G G a ♮ a c c ♮" G a ♮ ♮ a c ♮ |

p. 23 (n) *He - ro - des e - nim te - nu - it* et li - ga-vit Jo-annem, etc.

De Mart. S. Joh. Bapt. ad Laud.

*G G G ♮ a c ♮ G a a a ♮ a G |

p. 21 *Ac - ci - pi - ens Si - me - on* pu - e - rum in ma - ni - bus, etc.

De Purif. S. Mariae ad Laud.

*G G ♮ ♮ a c ♮ G a a a ♮ a G |

p. 23 *Ni-gra sum, sed for-mo-sa,* fi - li - ae Je-ru-sa-lem, etc.

De Assumpt. S. Mariae in Evang.

*" G G ♮ ♮ ♮ a c ♮" G a a ♮ a G |

p. 23 (n) *Sal-va nos, Chri-ste sal-va-tor,* per vir-tu-tem cru-cis : etc.

De Exalt. S. Cruc. in Evang.

*" G G ♮ c a G ♮" ♮ a ♮ G a GF EG |

p. 23 (n) *Pul-chra es et de - co - ra,* fi - li - a Je - ru - sa - lem,

DE G a♮ a G a ♮ G a GF Ea F GF E E ||

ter - ri - bi - lis ut ca-strorum a - ci - es or - di - na - ta.

De Assumpt. S. Mariae ad Laud. Dénaturée au moyen âge en Ier mode (Cf. *Inton.*, p. 122), comme *Domine quinque talenta.*

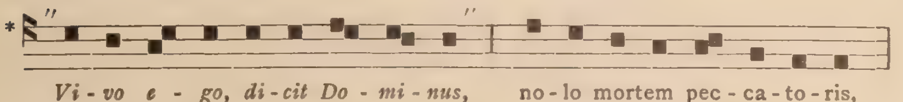
Thème 36. R. T.

*"G G Ga♮ a♮c ♮" a a G a♮ ♮ G G ♮c a a F G a G
Si-me-on ju-stus et ti-mo-ra-tus ex-spe-cta-bat re-dem-pti-o-nem p. 21 (n)

De Purif. S. Mariae ad Laud. Plantin a la version dénaturée en Ier.
[G FE E |
[Is-ra-el : etc.

THÈME 37, *Vivo ego* (♮ G ♮ c a F E), compris chez Réginon dans la troisième division du IIIe mode et devenu presque méconnaissable à la suite du déplacement de la dominante modale. Les antiennes se rattachant à ce schéma nomique (nous n'en avons découvert que quatre) commencent aujourd'hui par c (p. 191), ce qui les fait incliner facilement vers le thème 18 (du VIIIe mode).

Antiennes de la 2e époque :



Vi-vo e-go, di-cit Do-mi-nus, no-lo mortem pec-ca-to-ris, p. 23 (n)

D E Ga♮ a a GF EF G GF E E ||
sed ut ma-gis con-ver-ta-tur, et vi-vat.

In Lit. maj. (nunc in fer. off. ad Prim. temp. Quadr.) Dès ses premiers sons, la cantilène s'est déformée de la manière la plus diverse :

Inton. (p. 125)	c	aca	Ga♮c	c = ♮	a♮a	Ga♮c	♮
Pustet	c	▪	Ga♮c	c = ♮	a	Ga♮c	♮
Plantin et Solesmes (th. 36) .	G	▪	Gac	c = G	a	Ga♮	♮
Trèves (p. 106)	c	c	ac	c = ♮ ♮		a♮	♮

Pour la suite du chant, la version de Trèves m'a paru la plus correcte.

*"[♮G] a♮ a ♮c ♮" a G a a a ♮ a G |
Hoc jam ter-ti-o ma-ni-fes-ta-tus est Je-sus : p. 23 (n)

♮c ♮ ♮ a c♮ G G a G GF G GF E E ||
postquam re-sur-re-xit a mor-tu-is, al-le-lu-ia.

Fer. IV post Pascha ad Vesp. in Evang. (Ordo Rom. I.) B. R. Brux., mss. 217 et 6426. Le début des deux recueils (G a♮ a ♮c ♮, Ga♮ ♮ a c ♮) ne concorde pas avec la *clivis* de Réginon sur la première syllabe. Le signe neumatique pourrait aussi se lire aG; en ce cas nous aurions une variante exceptionnelle du thème 36. L'antiphonaire de Trèves (p. 432) a cette antienne détournée en tétrard, en VIIe mode.

*["♮ ♮ c ♮ G" ♮ d c dc ♮ |
Se-men ce-ci-dit in ter-ram bo-nam : p. 23 (n)

a ♮ c ♮ G a FG a GF E E E] ||
et at-tu-lit fructum in pa-ti-en-ti-a.

Dom. Sexag. in Evang. La première phrase du texte appartient à deux antiennes du même office, chantées l'une à Prime, l'autre à Sexte. La mélodie que nous venons de rétablir dans sa primitive forme modale, a subi au cours des âges trois transformations.

R. T. Thème 37.

a) Déjà à la fin du IXe siècle elle avait perdu sa conclusion dorienne. Réginon, il est vrai, inscrit notre antienne en IIIe mode (3e classe), mais avec la mention : *finitur VIIIo tono*. Il avait donc en vue, à cet endroit, une cantilène conçue à peu près ainsi :

*♮ ♮ c ♮ G ♮ d c dc ♮ |
Se-men ce - ci - dit in ter-ram bo - nam :

G a c ♮ c G a c ♮ G G G ||
et at - tu - lit fru-ctum in pa - ti - en - ti - a.

b) Il enregistre l'antienne *Semen cecidit* une seconde fois : dans la 2e division du VIIIe mode, affectée aux chants commençant par c. Nous reconnaissons ici la cantilène unique de la plupart des antiphonaires modernes.

c c c ♮ G ♮ d c d c |
Se-men ce - ci - dit in ter-ram bo-nam :

G a c ♮ c G a c ♮ G G G ||
et at - tu - lit fru-ctum in pa - ti - en - ti - a.

c) L'antiphonaire de Pustet n'exhibe la version en VIIIe qu'à Sexte. A Prime il produit une variante terminée en protus, et conséquemment transposée au grave (comme *Assumpsit*, p. 201).

(c c c ♮ G ♮ d c d c |
F F F E C E G F G F |
Se-men ce - ci - dit in ter - ram bo-nam :

a ♮ c ♮ c a ♮c d c♮ a a a) ||
D E F E F D EF G FE D D D ||
et at - tu - lit fru-ctum in pa - ti - en - ti - a.

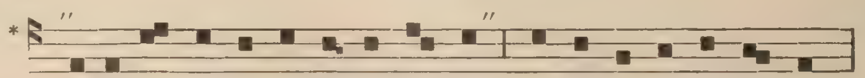
Antienne de la 3e époque :

*♮ ♮ ♮ a♮c♮ G ♮ c ♮
p. 23 *Do-mi-ne mi rex, da mi-hi* etc. p. 191.

Lambillotte a la terminaison du VIIIe; sa mélodie est passée au thème 18.

Thème 38, *Alliga* (E ♮ c ♮ G a F E), compris chez Réginon dans la troisième division du IIIe mode. Depuis des siècles ce nome dorien, dont le premier mouvement mélodique rappelle l'*Hymne à la Muse* (p. 42), a disparu de l'église. Les antiennes qui en dérivent se sont dénaturées, et aujourd'hui elles se trouvent entièrement fondues dans le Ier mode (p. 195).

Antiennes psalmiques :



p. 23 (n) *Al-li-ga, Do-mi-ne, in vin-cu - lis* na - ti - o-nes gen - ti - um, etc., p. 195.

Outre la dégénérescence modale, les antiphonaires actuels montrent souvent une déformation du dessin mélodique. Plantin, Solesmes et Trèves écrivent comme son initial la médiante du protus (**F**) au lieu de la fondamentale (**D**).

Thème 38. | R. T.

*"E♮c ♮ ♮" a ♮ G a a♮ ♮ |
Prae - di-cans praeceptum Do-mi - ni : — p. 23 (n)

♮ a Ga G G G EF ED Fa GF E E ||
con-sti - tu - tus es in mon - te san - cto e - jus. Ps. 2.

De uno Mart. in I noct. L'altération est déjà signalée par Réginon : *Finitur I° tono* (ci-dessus, p. 214). Notre dessin mélodique, emprunté à un antiphonaire du XIIIe siècle (B. R. Brux., ms. 6426), rend parfaitement compte de la manière dont la dégénérescence s'est produite.

Antiennes de la 2e époque :

*E♮ ♮ c ♮ a ♮ a a Ga♮ GF E E |
Va-dam ad pa-trem me-um et di - cam e - i : etc., p. 214. — p. 23

La version primitive se chantait encore au temps de Réginon, à côté de la version altérée *(I° tono potest esse).*

*"E E E♮c" ♮ G a a ♮ a G ♮ ♮ a G a GF E |
Il - le ho - mo qui di-ci-tur Je-sus lu-tum fe - cit ex spu - to, — p. 23 (n) p. 17 (n)

a a a♮ a G G G Ga G G GF D F E E ||
et li - ni - vit o - cu - los me - os, et mo - do vi - de - o.

Fer. IV post Dom. IV in Evang. Le texte du *Resp. greg.* est plus long à la fin. Les deux formes modales coexistaient également au IXe siècle. Je trouve encore au XIIIe siècle (B. R. Brux., ms. 155) la mélodie en IIIe mode, assez déformée, il est vrai, au début.

L'antienne suivante, retranchée de l'office romain au XVIe siècle, ne se rapporte à aucune des formes thématiques qui précèdent. C'est une mélodie librement inventée, du moins quant à sa phrase initiale.

*EG F G a GF E E D E FG a GF E E |
Qua - re de-tra-xi - stis ser-mo - ni - bus ve - ri - ta - tis, — p. 21

ED G a ♮c ♮ ♮ a♮a GF EF E D |
ad in - crepan-dum ver-ba com - po - ni - tis,

D E Ga G G G a♮ GF E EGa♮ GF GaG E E |
et sub-ver - te - re ni - ti - mi - ni a - mi - cum ve-strum,

G a♮ ♮ ♮a♮ Ga ♮ GF E Ga♮a GF GaGF F E E ||
ve-rum - ta-men quae co - gi - ta - stis ex - ple - te.

De beato Job *(Sabb. ante Dom. II Septemb. ad Evang.).* B. R. Brux., ms. 6436. Antiph. Cisterc. p. 481; mélodie dénaturée en Ier mode. Réginon connaît déjà la forme doublement altérée : il annote en marge : *finitur VI° tono.* Néanmoins Guy et l'*Intonarium* ne mentionnent que le IIIe.

CHAPITRE V.

CANTILÈNES HYPOLYDIENNES.

§ 193. Selon d'antiques traditions, les mélodies de la famille lydienne auraient été importées d'Asie en Grèce par Olympe, le créateur mythique du solo d'instrument à vent[1]. L'ancien chant orchestique des Hellènes se les appropria et leur fit une assez large place; Alcman, le vieux maître de Sparte, lui-même originaire de la Lydie, les adapta à ses gracieuses *parthénies*[2] (chœurs de jeunes filles), et dans la suite Pindare s'en servit pour des cantilènes chorales d'une facture rythmique peu compliquée[3].

Après les guerres médiques, tombée en discrédit chez les Athéniens, comme tout ce qui rappelait les pays d'Orient, la musique des Lydiens fut tenue jusqu'à la fin de l'antiquité pour une des formes inférieures de l'art[4]. Elle occupe la dernière place dans la citharodie alexandrino-romaine[5], et l'hymnodie chrétienne de saint Ambroise, dont la pratique musicale procède de là, s'est totalement abstenue de la modalité lydienne[6]. Par

[1] Plut. *De mus.*, c. 15.

[2] *Mus. de l'ant.*, T. II, pp. 386-387.

[3] *Ibid.*, p. 468.

[4] Aristote, *Polit.* VIII, 6. — Héraclide, disciple de Platon, va jusqu'à refuser aux modes lydien et phrygien la qualification d'harmonies. Athénée, XIV, 624, c. — Seul, Aristote élève la voix en faveur de l'harmonie lydienne, mieux que toutes les autres propre, selon lui, à diriger le sentiment de l'éphèbe vers le convenable, le décent. *Polit.*, VIII, 7.

[5] Voir ci-dessus, p. 36.

[6] Les recueils modernes ont quelques hymnes syllabiques terminées en VI[e]; mais ce sont des mélodies éoliennes (I[er] ou II[e] mode) dévoyées.

contre, le chant antiphonique de Rome, dès sa période la plus reculée, adopta — très accessoirement, il est vrai, — le mode hypolydien sous sa triple forme (p. 94, § 69).

§ 194. Dans leur contexture harmonique, les trois sortes de cantilènes trahissent une commune origine. Leur particularité la plus saillante est la prédominance continuelle de l'accord modal (F a c), révélée par les arrêts et repos de la mélodie.

Au IX[e] siècle les trois groupes avaient à peu près la même importance numérique; mais cette égalité ne s'est pas maintenue. Tandis que la variété finissant sur la médiante est demeurée depuis lors stérile, les deux formes terminées sur le son fondamental n'ont pas cessé d'être fécondes. Modifiées par le bémol permanent, non-seulement elles ont fourni la plupart des chants dont s'est enrichi le rituel catholique pendant le moyen âge; leur influence sur l'éclosion de la musique profane en Occident a été décisive. Dès le siècle de saint Louis, les V[e] et VI[e] tons ecclésiastiques ont donné naissance à des mélodies rythmées, dansantes, qui ont tout le caractère du majeur européen : les ariettes d'Adam de la Halle, particulièrement celles du *Jeu de Robin et Marion*, sont les prémices de notre art actuel. Dans l'antiphonaire c'est la forme plagale, le VI[e] mode, qui s'est montrée la plus susceptible d'amplification mélodique; c'est à elle que revient ici la priorité.

SECTION I. — *Chants de l'hypolydien relâché.*

§ 195. La *République* de Platon exclut de son programme d'éducation guerrière et civique les mélodies de cette sorte, comme amollissantes et bonnes seulement pour les festins[1]. La *Politique* d'Aristote les assigne aux hommes affaiblis par l'âge[2]. L'opinion des deux grands philosophes n'est pas en opposition avec les allures que revêt la mélopée ecclésiastique de cette

[1] « Rien n'est plus indigne des guerriers que l'ivresse, la mollesse et l'indolence. — « Sans contredit. — Quelles sont donc les harmonies molles et usitées dans les festins? « — L'ionienne et la lydienne dites relâchées. — Peuvent-elles être de quelque usage à « des gens de guerre? — D'aucun usage... » Livre III, pp. 398-399.

[2] Voir ci-dessus, p. 14, note 1.

variété modale. En effet le tritus plagal se distingue par le naturel et la placidité de sa mélopée. Mais le sentiment chrétien a su ennoblir ses accents, et leur infuser un caractère imposant d'onction et de recueillement, surtout dans les cantilènes développées[1].

§ 196. Les antiennes du VIe mode ont pour unique son initial la fondamentale, F (par exception précédée de son appoggiature inférieure, E). De même leur psalmodie ne connaît point d'autre son terminatif que cette fondamentale harmonique. Seules les inflexions intérieures de la mélodie du psaume varient dans les formules notées de la *Commemoratio.*

Intonation des cantiques :

F G a a $\overline{\text{a}\flat}$ a $\overline{\text{aG}}$ a | G $\overline{\text{Ga}}$ a a a a a G $\overline{\text{Ga}}$ G F ||
Glo-ri-a... et nunc et sem-per : et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum, a-men.

Antienne : *O quam metuendus est* (ci-dessus p. 117).

Intonation des psaumes :

F G a a a $\overline{\text{a}\flat}$ a a G F | G a a a G F G $\overline{\text{GF}}$ F ||
Tunc non con-fundar, dum per-spi-ci-o in o-mni-a man-da-ta tu - a. Ps. 118.

Formule spéciale pour les antiennes du thème 39 :

$\overline{\text{Fa}}$ $\overline{\text{a}\flat}$ a a a a a a a $\overline{\text{Ga}}$ G | F F F F F F F a F G F F ||
Can-ta-te Domino canticum no-vum : qui-a mi-ra-bi-li-a fe-cit Dominus. Ps. 97.[2]

§ 197. Les 23 antiennes du VIe mode que nous a fournies le catalogue de Réginon ont pour origine trois types nomiques.

R. T.

Thème 39, primitif, *Notum fecit* (F E G a F D C G F), mélodie fixe d'allure joyeuse, primitivement un chant responsorial, c'est-à-dire mêlé de refrains en chœur. En tant que thème d'antienne, il ne se rencontre que dans la dernière veille de l'office nocturne, à quelques grandes fêtes. Ces jours-là le peuple assistait à la synaxe célébrée à l'aube, immédiatement avant les Laudes[3], et participait au chant par ses *alléluias.* Les antiennes

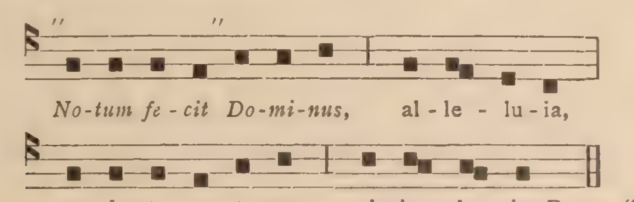
[1] D'Ortigue, *Dictionnaire de plain-chant*, à l'art. *Mode.* — « Le VIe mode joint la gran« deur et la gravité à la joie.... Ses cordes se succèdent en général par degrés presque « conjoints et non par sauts. » Poisson, *Traité du plain-chant*, p. 318.

[2] *Commem.*, p. 217.

[3] « Tertiam nocturnam.... oportet habere antiphonas cum *alleluia*, si eo tempore « cantatae fuerint quo resurrectio Domini frequentatur a fidelibus, id est circa matutinale « tempus.... » Amal. *De ord. antiph.* c. 15. — Cf. *Orig. du chant liturg.*, p. 7, note 2.

Thème 39. | R. T.

de ce groupe, toutes de l'époque primitive, avaient encore au Xe siècle leur psalmodie propre (notée plus haut).



Ps. 97. (Cf. pp. 96, 111.) — p. 31 (n)

"F F F E G G a" F FE D C |
I-pse in-vo-ca-bit me, al-le-lu-ia; etc. Ps. 88. — p. 31 (n)

De Nat. Dñi in III noct.

"F F F" E G a F FE D C |
Lux or-ta est ju-sto, al-le-lu-ia; etc. (Cf. p. 39.) — p. 33 (n)

De Apost. in III noct. Antiph. du XIIIe siècle.

F F G Ga F Ga G F FE DC F FG GF F ||
Ex-al-ta-bun-tur cor-nu-a ju-sti, al-le-lu-ia. Ps. 71. — p. 33

Ibid. Mélodie abrégée : période d'un seul membre.

Autres antiennes de la 1e époque, omises par Réginon, et appartenant toutes à l'office nocturne de l'Épiphanie : *Fluminis impetus,* ps. 45; *Adorate Dominum,* ps. 95; *Adorate Deum,* ps. 96.

THÈME 40, primitif[1]. *Miserere mei* (F G a F G F), source de la psalmodie modale. Depuis le commencement du moyen âge il s'est annexé un certain nombre d'antiennes, par suite de son analogie réelle avec le thème 1, et de la fausse analogie de celui-ci avec le thème 36[2].

Antiennes de la 1e époque :



Ps, 50. — —

(Fer. II ad Laud.) Notée dans l'*Enchir.*, p. 158.

[1] Antiennes du psautier hebdomadaire non recueillies par Réginon : dans l'office nocturne, *Propter verba*, ps. 16; *Diligam te*, ps. 17; *Revela Domine*, ps. 36; *Benedicite gentes*, ps. 65; *Benedixisti Domine*, ps. 84; *Benedictus Dominus*, ps. 88; à Laudes, *Salutare vultus mei*, ps. 42; *Dominus refugium*, ps. 89; *In sanctis ejus*, ps. 150; *Date magnitudinem*, (de cant. Moysi); à Vêpres, *Laudate Dominum omnes gentes*, ps. 116.

[2] *Esto mihi Domine*, p. 200; *Eructavit cor meum*, p. 214; *Benedictus Deus meus*, p. 220; *Gloriosi principes*, p. 203; *Hodie Christus*, p. 204; *Ascendente Jesu*, p. 216; *Malos male perdet*, p. 217, etc.

R. T. | Thème 40.

F G $\overline{aF}$ G G G $\overline{FGFD}$ F G a $\overline{GF}$ F ||

p. 33 | *Be-ne-di - ctus Do-mi-nus De-us Is-ra - el.*

De proph. Zach. *(Fer. II ad Laud.)*

De la 2e époque :

"F F G a $\overline{GF̣}$ $\overline{Ga}$ G F" $\overline{EFD}$ $\overline{DC̣}$ F G a F $\overline{Ga}$ $\overline{GF}$ F ||

p. 33 (n) | *Ae-di-fi-ca-vit Mo - y - ses* al - ta-re Do-mi-no De - o.

De Dedic. eccl. in I noct. B. R. Brux., ms. 6426.

"F F G F G $\overline{Ga}$ F F" | F F $\overline{Fa♭}$ $\overline{aG}$ G a ♭ a G F G F |

p. 31 (n) | *Vir-go ho-di-e fi - de-lis,* et-si ver - bum ge-nu-it in-car-na-tum,

F F G F F F $\overline{Fa♭a}$ $\overline{aG}$ | G G a G $\overline{FE}$ $\overline{DF}$ $\overline{FG}$ $\overline{FE}$ C |

vir-go mansit et post par - tum, quem laudantes o - mnes di - ci - mus :

C D F $\overline{FG}$ G $\overline{ac}$ $\overline{aG}$ a F $\overline{DF}$ F ||

be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus.

De Nat. Dñi ad Vesp. in Evang. D'après l'antiph. du XIIIe siècle et le diurnal du XVe. N'existe plus dans l'office.

"F F F G F G $\overline{Ga}$" F F |

p. 31 (n) | *Ne-sci-ens ma-ter vir-go* vi-rum, etc.

De eod. off. ad Laud. in Evang. Antiph. du XIIIe siècle, *Process. monasticum*, p. 39. N'existe plus dans l'office.

*"F F $\overline{Ga}$ $\overline{FDEF}$" F G F $\overline{Ga}$ $\overline{GaG}$ F F |

p. 33 (n) | *Gaudent in cae - lis* a - ni-mae san - cto-rum etc., p. 96.

F F F G F E G ♭ $\overline{a♭}$ $\overline{aGF}$ G $\overline{GaG}$ F F |

p. 31 | *Je-sum quem quae-ri - tis,* non est hic, sed sur - re - xit :

F F D F $\overline{FEDC}$ $\overline{FG}$ G G G $\overline{GF}$ G $\overline{Ga}$ F F |

re - cor-da - mi - ni qua - li - ter lo - cu - tus sit vo-bis,

[E $\overline{Ga}$ a a a $\overline{a♭}$ a $\overline{Ga}$] G $\overline{FG}$ a G F F ||

dum ad-huc in Ga-li - lae - a es - set, al - le - lu - ia.

De Sabb. sancto ad Vesp. in Evang. Antiph. Cisterc., p. 336. Mélodie dénaturée en VIIIe, comme *Alias oves* (pp. 198-199), à cause de la fausse quinte (E — ♭) comprise dans le premier membre. N'existe plus dans l'office.

"F $\overline{Ga}$ a F $\overline{Ga}$ a $\overline{FE}$" D F G $\overline{FE}$ $\overline{DC}$ F $\overline{GF̣}$ F |

p. 31 (n) | *Ho-di - e se - cre - ta cae - li* ca - ro Chri - sti pe - ti - it :

F $\overline{Ga}$ a F $\overline{Ga}$ a $\overline{FE}$ D F G $\overline{FE}$ $\overline{DC}$ F $\overline{GF̣}$ F |

ho - di - e fa-ctum est ma-gnum an - ge - lo - rum gau-di - um :

F G ♭ a G G $\overline{Fa}$ G $\overline{Ga}$ F F F $\overline{DEC}$ |

qui-a fi - li - us ex - cel - si, jam im-mor-ta-lis,

Thème 40. | T. R.

D C D C DF FGF F F a Ga F FE D DF |
in re-gnum pa-tris su - i glo-ri-o-sus ad - ve-nit.

C D FG FE G Ga F F ||
Al-le-lu - ia, al - le - lu-ia.

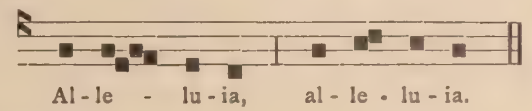
(*Fer. VI post Ascens. Dñi in Evang.* Ant. Trev., p. 485.) Les deux premiers membres sont des tétramètres accentués. Comme *Hodie intacta virgo*, ci-après, cette antienne s'est peut-être chantée en mesure à l'origine.

De la 3e époque :

F G F F F G F G Ga F F F Fa♭ aG G ♭ aG F |
Re-ga - li ex pro-ge-ni-e Ma - ri - a ex-or - ta re-ful-get : etc. p. 33

De Nat. S. Mariae ad Laud. Cf. *Inton.*, p. 131. Antiph. du XIIIe siècle.

THÈME 41, *Alleluia* hypolydien (F D F E C F G F), nome apparemment primitif, bien qu'il ne se retrouve dans aucune antienne du psautier pourvue d'un texte.



—

(Dom. ad Laud.) Cf. *Inton.*, p. 130.

Antiennes de la 2e époque :

"F EF D DE C D F G FG" F F FG a GF F |
Mo-di - cum et non vi-de-bi-tis me, di-cit Do-mi-nus etc. p. 33 (n)

Dom. II post Pascha in Evang. Chez Plantin la terminaison s'est égarée en Ier.

"F EF D DC F G aG F" Ga G FE D F GF F |
Ho-di - e in - ta-cta vir - go De - um no - bis ge-nu - it : p. 31 (n)

F G a G Ga G F D F F D E FE DC C |
te-ne-ris in-du-tum membris, quem la-cta-re me - ru - it.

FE DEF C F G a GF G F F G a G Ga G F ||
O - mnes Chri-stum a-do - re-mus, qui ve-nit sal-va-re nos.

De Nat. Dñi ad Vesp. in Evang. Ant. Trev., p. 195.

*"F F DC D F FG F F" F G ♭ ♭a GF EF G F |
A-li-as o-ves ha - be-o quae non sunt ex hoc o - vi-li; etc. p. 31 (n)

Les antiphonaires modernes, sauf Trèves et Lambillotte, ont l'antienne dénaturée en VIIIe. Voir p. 199.

"F Ga F EF D E D" C DF E E C D FG GF F |
Vo-bis da-tum est nos-se my-ste - ri-um re-gni De - i, etc., p. 96. p. 31 (n)

Cf. Aur. Reom., p. 50.

R. T. | Thème 41.

"F F EF EDC" F F FG G GF F G Ga F F |
p. 33 (n) *Pro e - o quod non o - be - di - sti* ver-ba me-a,

F F Fa ♭aG G a ♭ a GF F G F |
e-ris ta - cens et non po-te - ris lo-qui,

Ga F F F EFD DC F G a ♭G a GF F ||
us-que in di-em na-ti-vi-ta - tis e - jus.

De S. Joh. Bapt. in Evang. B. R. Brux., ms. 6436. N'existe plus dans l'office.

F F EFD DC F G a GF G GaG F F Fa ♭aG G ♭ a GF F |
p. 33 *I-ste est qui pro le-ge De-i su-i* mor - ti se tra-di-dit,

FE F G a GaG F F |
non du-bi-ta-vit mo-ri :

F G a GF G GaG F EF F |
ab i - ni-quis in - ter - fe-ctus est :

G a FE DFC GF G GaG F F |
in ae-ter-num vi - vit cum Chri-sto :

Fa ♭aG G ♭ ♭a GF F G GF G GaG F F ||
A - gnum se-cu-tus est, et ac - ce - pit pal-mam.

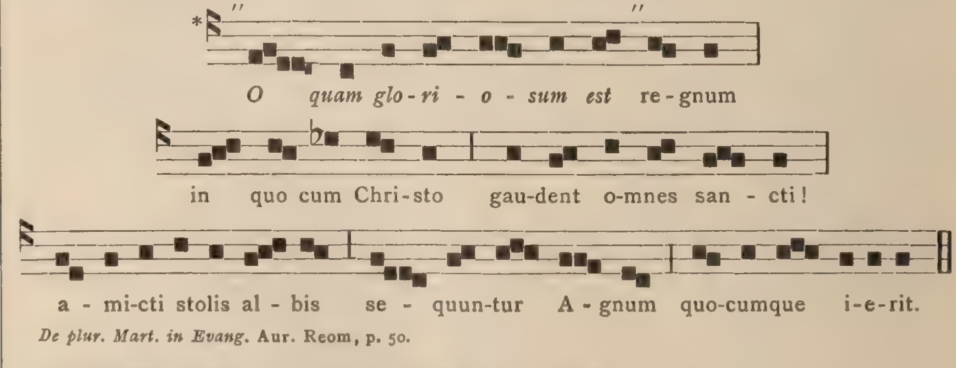
(De S. Vincentio in Evang.). B. R. Brux., ms. 155. N'existe plus dans l'office.

F C DF FG F F F Ga a a ac a a G F Ga GF FG GF |
p. 31 *Pu-er Je-sus pro-fi-ci-e-bat* ae-ta-te et sa-pi-en - ti - a etc., p. 138.

Cf. Aur. Reom., p. 50.

Variante, *O quam gloriosum* (EFDC F G F), commençant par l'appoggiature inférieure de la fondamentale. Cette inflexion mélodique, que je trouve dans tous mes antiphonaires du moyen âge, a disparu des recueils actuels, à de rares vestiges près. Thème réservé à un petit groupe de cantilènes développées, empreintes d'une majestueuse douceur.

p 33 (n)



De plur. Mart. in Evang. Aur. Reom, p. 50.

*"EFD DC DC F G G a GF" G Ga F F |
p. 33 (n) *O quam me-tu-en-dus est* lo-cus i-ste : etc., p. 117.

Thème 41. R. T.

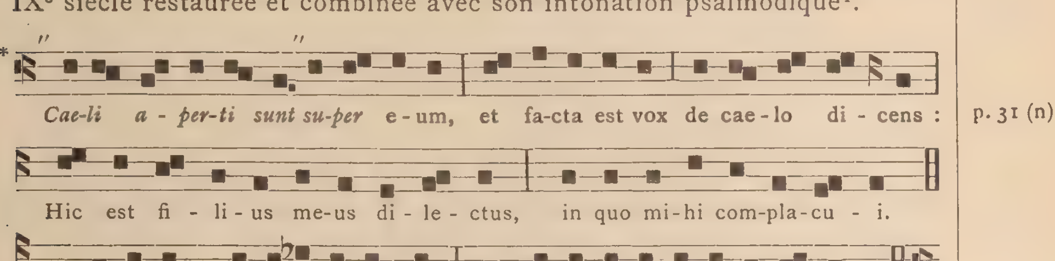
*" EFD DC F F F G G F Ga GF F" |
O *ad - mi - ra - bi - le* *com-mer - ci - um* : etc. p. 31 (n)

De Oct. Nat. Dñi ad Laud. B. R. Brux., mss. 155, 6426, etc.

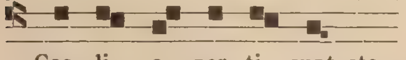
*" EFD DC F FG G" G F G Ga F F |
Quae *mu - li - er* *ha-bens* drachmas de-cem etc. p. 33 (n)

Dom. III post Pent. in Evang. Cf. Aur. Reom., p. 50. Trèves a conservé l'appoggiature.

Il nous reste à produire ici une antienne hybride de la 2e époque, spécimen curieux de mélopée lydio-iastienne. Réginon l'adjuge au VIe mode et à sa psalmodie, avec l'observation : *finitur VIII° tono*. Étrangère à l'office romain de nos jours, cette cantilène se trouve dans l'antiphonaire de Trèves, partiellement altérée, c'est-à-dire adaptée d'un bout à l'autre au parcours ordinaire du VIIIe mode, et pourvue de sa psalmodie. Le dessin initial de la version récente correspond parfaitement aux neumes du *tonarius*, mais sa hauteur est incompatible avec le classement de Réginon. Tout ce début est noté une quinte au-dessus de l'*ambitus* du VIe mode. Pour retrouver la mélodie entière de l'époque carlovingienne, il suffit de lire en clef de fa le premier membre de l'antienne notée, à l'exception de la dernière syllabe du mot *dicens*. Voici la cantilène du IXe siècle restaurée et combinée avec son intonation psalmodique[1].



p. 31 (n)



De Oct. Theoph. in Evang. De même dans mon antiphonaire du XIIIe siècle. D'autres recueils du moyen âge ont le début à la quinte aiguë et la terminaison en Ve mode.

L'idée du changement de mode et de l'élévation soudaine du diapason, au début du second membre de la période, a été sans doute suggérée au mélographe par l'intervention de la voix céleste, et l'on ne peut nier que la double métabole ne soit du plus bel effet.

[1] Nous voyons encore là une application de l'ancienne règle qui subordonnait le mode de la psalmodie au début de l'antienne et non pas à sa terminaison (p. 119).

SECTION II. — *Chants de l'hypolydien normal.*

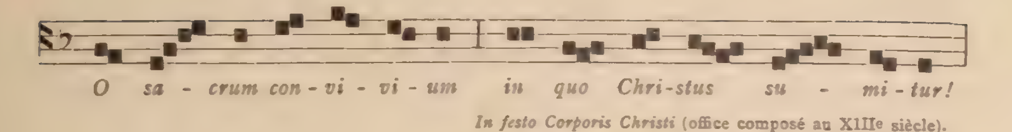
§ 198. En ce qui concerne l'usage pratique de cette variété modale et l'impression produite par sa mélopée, il ne nous est resté aucun texte antique. Nous sommes obligés de descendre au XI[e] siècle de notre ère avant de trouver quelque indication de ce genre. Guy d'Arezzo, définissant le V[e] mode ecclésiastique, dit qu'il est assigné à l'homme des champs (*troporum quintus, tritus agricolae dictus*[1]). On remarquera en effet que les instruments rustiques de l'espèce la plus simple (par exemple le *cor des Alpes*) font entendre naturellement la quinte tritoniée (fa sol la si ♮ ut), comme sons 8 à 12 de l'échelle acoustique[2].

A un autre endroit du même traité le grand musiciste assigne au V[e] mode un caractère actif : *per tritum* [*authentum*] *actio uniuscujusque exprimitur*. Les textes adaptés aux anciennes mélodies de cette catégorie sont en parfait accord avec l'esthétique guidonienne. Ils consistent le plus souvent en exclamations, menaces, cris de joie, apostrophes rudes et impétueuses[3]. Mais on sait qu'au cours des siècles la quinte hypolydienne dépouilla sa dureté antique, et se modernisa peu à peu par l'envahissement lent et continu du si ♭. Avant la fin du moyen âge l'échelle du majeur européen, usitée depuis des siècles sous sa forme oblique ou plagale (p. 96), était constituée mélodiquement dans son parcours direct : de la fondamentale à son octave aiguë, et vice-versa.

1 *De mod. form.*, p. 97.

2 De là cette succession d'intervalles aura passé aux autres instruments champêtres, cornemuses et pipeaux, ainsi qu'aux refrains et chansons agrestes. Ce que je puis affirmer, c'est qu'à l'époque de mon séjour à Rome (1850-51), les *pifferari* des Abruzzes fixaient mon attention par leur persistance à faire entendre une échelle majeure dont le 4[e] degré ascendant faisait un triton avec le fondamental.

3 *Vox clamantis*, *Ecce Dominus veniet*, *Exsultet spiritus meus*, *Laetamini cum Jerusalem*, *Exsultabunt omnia ligna silvarum*, etc. L'épithète courante du V[e] mode depuis la Renaissance est *laetus*. D'Ortigue, *Dict. de plain-chant* à l'art. *Mode*. — « Il se prête à « exprimer les grandes joies.... Les textes qui marquent la victoire et le triomphe lui « sont propres.... ses progressions sont vives et éclatantes, » etc. Poisson, *Traité du plain-chant*, p. 299.



In festo Corporis Christi (office composé au XIIIe siècle).

Ein fes - te Burg ist un - ser Gott, ein gu - te Wehr und Waf - fen.

Choral de Luther.

Il ne restait plus qu'à découvrir l'harmonisation rationnelle de l'échelle-type de la musique moderne. La recherche se prolongea jusqu'en plein XVIIe siècle.

§ 199. Nous n'avons pas à revenir ici sur ce qui a été dit plus haut au sujet de l'étendue des cantilènes du Ve mode latin (pp. 94-95). Les antiennes n'ont pas d'autres notes initiales que les sons de la triade lydienne : F (th. 43), a (th. 42), c (th. 44).

§ 200. Quant aux formules terminatives de la psalmodie, nous en relevons trois dans les exemples de la *Commemoratio*[1].

I. Finale sur la médiante (a). C'est la principale et, selon toute apparence, la plus ancienne; de nos jours on n'en connaît guère d'autre.

F a c c c dc ♮ c a ||
Glo - ri - a...... sae-cu - lo - rum. A-men.

Antienne : *Solvite templum hoc*, th. 42.[2]

II. Terminaison pleine sur la fondamentale lydienne (F). Elle s'emploie pour les cantiques de l'Evangile.

F a c c cd c ♮ c | c c d c c aF ||
Glo-ri - a..... et nunc et semper.... sae-cu - lo - rum. A-men.

Antiennes : *Vox clamantis* (ci-dessus p. 117) et *Paganorum*.

c c dc ♮ ca GF
Variante : *sae-cu - lo - rum, A-men.*[3]

[1] Aurélien, qui paraît avoir une lacune à cet endroit (p. 49), ne cite qu'une seule antienne : *Vestri capilli capitis*, et ne mentionne pas de variétés. — Réginon distingue trois divisions, y compris la principale; les neumes des formules manquent totalement ou sont douteux. — Guy produit trois terminaisons.

[2] *Comm.*, p. 224. C'est la 1re classe de Guy; la 3e finit également sur a (c c d c a Ga).

[3] Guy n'a pas de terminaison sur F. En revanche il en a une sur c, correspondant à sa 2e classe d'antiennes (c c d ♮ c ac).

III. Terminaison suspensive sur le 2e degré ascendant de l'octave hypolydienne (G). Je ne l'ai rencontrée que dans la psalmodie simple de la *Commemoratio*, peut-être transmise inexactement par Gerbert (p. 217) :

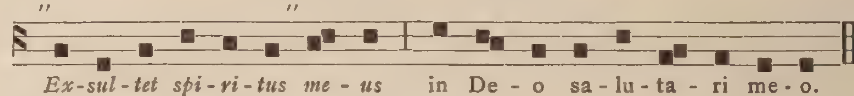
F a c c c c c d c c♮ | ♮ ♮ a c c c c c c c c dc ♮ c aG ||
U-tinam dirigantur vi-ae me-ae : ad custodi-endas justi-fi-ca-ti-o-nes tu-as. Ps. 118.

§ 201. Les 23 antiennes du Ve mode que nous empruntons au catalogue de Réginon ont pour origine trois modèles nomiques.

R. T.

Thème 42, *Exsultet spiritus meus* (a F a c ♮ c a G F), compris chez Réginon dans la classe principale du Ve mode.

Antiennes psalmiques :



p. 31 (n) *Ex-sul-tet spi-ri-tus me-us* in De-o sa-lu-ta-ri me-o.
De hymno S. Mariae. *(Fer. III ad Vesp.)* Cf. *Inton.*, p. 129.

"a F aaç c a cd c d c ♮c" a G a
p. 31 (n) *O-mnes an - ge - li e - jus, lau-da-te* Do-mi-num etc., pp. 95, 110.
Cf. *Inton.*, p. 129.

Antiennes de la 2e époque :

"a F a c d c" c cd e dc c |
p. 31 (n) *Sol-vi-te templum hoc,* di-cit Do-mi-nus, etc., p. 140.
Cf. Ps.-Hucb., p. 224.

a F a c ♮ a ♮ c c cd f e d c c c cd a |
p. 31 *Sanguis san-ctorum mar-ty-rum* pro Chri-sto ef-fu-sus est in ter-ra :
a a a F G a Ga c c c c G aG F ||
id-e-o a-de-pti sunt praemi-a sem-pi-ter-na.
De plur. Mart. in Evang. B. R. Brux., ms. 217. N'existe plus dans l'office.

"a F a c ♮ a ♮c c" cd c cd fe d c d | c a♮ c♮ Ga F F |
p. 31 (n) *Vestri ca-pil-li ca-pi-tis* o-mnes nu-me-ra-ti sunt : no-li-te ti-me-re, etc.
De Apost. in Evang. Cf. Aur. Reom., p. 49. *Inton.*, p. 129.

"a F a c♮ a Gcd c" cd e d c♮ cd a |
p. 31 (n) *Mon-tes et [o-mnes] col - les* hu-mi-li-a-bun-tur : etc.
Dom. III Adv. ad Laud.

*a F ac c c c c♮a a a GF Ga Ga F F |
p. 31 *Ec-ce Ma-ri-a ge-nu - it* no-bis Sal-va-to-rem, etc.
p. 19 Pour la double forme modale de cette antienne, voir p. 215, *d*.

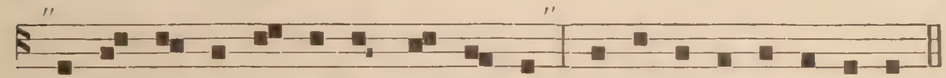
Thème 42. | R. T.

*[a] G a F F G F a c cd c | d c ♮c a aG ac Ga GFG GF |
U-lu-la-te, pa-sto-res, et clama-te : a-spergi-te vos ci-ne - re, p. 31

[a F ac ♮c a a a G a GF F] ||
qui-a com-ple-ti sunt di-es Do-mi-ni.

Sabb. sancto in Evang. Diurn. bénéd. du XVe siècle, avec une terminaison en VIIIe, comme *Intellige* (p. 201, III). Cette antienne a disparu de l'office.

Thème 43, *Haurietis aquas* (F a c ♮ c d c a G F), compris chez Réginon dans la classe principale du Ve mode. Toutes les antiennes appartiennent à la 2e époque.



Hau-ri-e-tis a-quas in gau-di-o de fon-ti-bus Sal-va-to-ris. p. 31 (n)

Fer. II ante Vig. Nat. Dñi ad Laud.

"F ac c c♮ aG cd c" c df fe dc d c cd a |
Sic-ut no-vit me Pa-ter, et e-go co-gno-sco Pa-trem : p. 31 (n)

a cd d d ♮ ♮c c F [G acaG] a Ga F FG a G F F ||
et a-nimam meam po-no pro o - vi-bus me-is, al-le-lu-ia.

Dom. I post Oct. Paschae in Evang.

"F ac c c♮ aG cd c" c d f fe dc de dc c |
Be-ne o-mni-a fe-cit : et sur-dos fe-cit au-di-re, etc., p. 95. p. 31 (n)

F ac c c d c ♮ d de c ♮c c |
Ad-huc mul-ta ha-be-o vo-bis di-ce-re, etc. p. 31

Dom. IV post Oct. Paschae in Evang.

"F a c ♮" a ♮c c d d c ♮ c a aG F |
Dum transi-ret Do-mi-nus per me-di-os fi-nes Ty-ri, etc. p. 31 (n)

Dom. XII (XI) post Pent. in Evang. Trèves seul a gardé le texte du *Resp. greg.*

*"F ac c c♮ aG Ga G F | a F ac c c c c♮ a ♮ c d c ♮ |
O-mnis val-lis im-ple-bi-tur, et o-mnis mons et col-lis hu-mi-li-a-bi-tur : p. 31 (n)

♮ c d ♮ d c c♮ aG a c aF Ga F F ||
et vi-de-bit o-mnis ca-ro sa-lu-ta-re De-i.

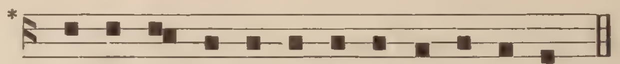
Sabb. ante Dom. II Adv. B. R. Brux., mss. 155 et 6426. Antiph. Cisterc., p. 36. N'existe plus dans l'office.

"F G G F a c cd c"
Vox cla-man-tis in de-ser-to : etc., p. 117. p. 31 (n)

R. T.

Thème 44, primitif, *Intelligé* (c ♮ a G a G F), compris chez Réginon dans la deuxième division du Ve mode. La ligne mélodique, courte, et sans relief marqué, n'a produit aucun chant quelque peu développé. De plus elle a subi de nombreuses déviations harmoniques par l'identité de sa première inflexion avec celle qui se trouve au début de plusieurs autres thèmes nomiques : 1° *In aeternum* (18), du VIIIe mode; 2° *Caeli caelorum* (45), du IIe mode; 3° *Spiritu principali* (8), du Ier mode; 4° *Laudabo* (33), du IVe mode.

Antiennes de la 1e époque :



— *In - tel - li - ge cla - mo - rem me - um, Do - mi - ne.* (Cf. p. 95).

Aujourd'hui détournée partout en VIIIe (p. 201), sauf à Trèves, où, transposée à la quinte grave, cette antienne a passé à l'éolio-iastien, Ier mode se terminant en IVe (th. 33).

*c c ♮c a G [a a♮c a G a G F F] ||
p. 31 *Be-ne-fac, Do-mi - ne,* bo - nis et re-ctis cor-de. Ps. 124.

(Fer. III ad Vesp.) Se termine en VIIIe depuis le moyen âge comme la suivante.

*c c ♮ c a G [a a ♮ c a GaG F F] ||
p. 31 *Vi-si-ta nos, Do-mi - ne,* in sa-lu-ta-ri tu-o[1]. Ps. 105.

(Sabb. ad Noct.)

De la 2e époque :

"c c c♮ a" a G a c cd dc |
p. 31 (n) *Lae-ta-mi - ni cum Je-ru-sa-lem,* etc., p. 95.

c c c cd c c a a G aG F F |
p. 31 *Ec-ce jam ve - nit* ple-ni-tu-do tem - po - ris etc.

Fer. II ant. Vig. Nat. Dñi ad Laud. Le début d'après l'*Inton.* (p. 129). Quelques recueils anciens et récents ont le th. 43.

"cd cạ c ♮a a a GF F" | a F a ccd c cd e d c c ♮ cd a |
p. 31 (n) *Po-nent Do-mi - no glo-ri - am,* et laudem e - jus in in-sulis nunti-a-bunt : etc.

Fer. III post Dom. III Adv. in Evang. B. R. Brux., ms. 6426. N'existe plus dans l'office.

[1] Plusieurs autres antiennes du psautier, passées aujourd'hui au VIIIe mode, étaient, selon toute apparence, issues primitivement du présent thème. Par contre, deux antiennes de l'office hebdomadaire, qui ne figurent pas au *tonarius* de Réginon, ont gardé jusqu'à ce jour leur terminaison en Ve mode, — *Tu es Deus*, ps. 76 *(Fer. V ad Noct.)*, et *Portio mea*, ps. 114 *(Fer. VI ad Vesp.)*.

Thème 44. | R. T.

"c a cd c cd e dc c" c ♮ d cda a
Di-co vo-bis, gau-di-um est an-ge-lis De - i etc. p. 65 (n)

Dom. III post Pent. ad Evang. Ne se chante plus, depuis le IXe siècle, qu'à la messe, comme antienne de Communion.

Les deux antiennes suivantes n'ont de commun avec les thèmes 42 et 44 que leur son initial. On peut considérer leurs mélodies comme imaginées librement.

*"[aF ac a G] a aG ac♮ Ga" FG a G FGa a |
Ex - sul - ta-bunt o - mni - a li - gna sil - va - rum etc. p. 31 (n)

Les deux premiers signes neumatiques du *tonarius* sont peu distincts; c'est pourquoi nous avons noté ce début à la p. 156 d'après la version des livres modernes.

"c a c ♮ G acaG aG F" F G F G a cd d
Ec-ce Do-mi-nus ve - ni - et, et o-mnes san-cti e - jus etc., p. 154. p. 31 (n)

SECTION III. — *Cantilènes de l'hypolydien intense.*

§ 202. C'est le mode plaintif, émouvant, consacré aux monodies passionnées de la tragédie antique, le *lydius querulus* de l'époque romaine et, d'après la tradition, la plus ancienne variété de ce genre d'harmonie que les Hellènes aient connue[1]. Il en reste un petit échantillon dans la musique notée du temps des Antonins (p. 51). Sa mélopée s'exécutait sur un ton élevé : les peuples méridionaux sont portés à exhaler leurs plaintes en sons aigus[2].

La même forme modale s'unit souvent dans le chant chrétien à de courtes exclamations exprimant un sentiment exalté. Mais ici, par suite de l'adoption de la théorie ecclésiastique, le diapason s'est trouvé transporté à l'extrémité opposée de l'échelle vocale; le lydien intense est devenu le IIe ton latin, le plus grave de tous. Ce déplacement a eu pour effet non seulement de donner à sa mélopée une teinte extrêmement morne[3], mais encore d'amener

[1] Plut. *Mus.*, c. 15. — Cf. *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 87.

[2] *Ibid.*, p. 284 et *passim*. Se rappeler les *voceri* ou *gridate* de la Corse.

[3] Ci-dessus p. 113, § 83. — « Le IIe mode est propre aux sujets lugubres, tristes, « déprécatoires,... exprimant la misère et l'affliction. » Poisson, *Traité du plain-chant*, p. 211. — Les traits, chants monodiques de la messe, qui durant la période septuagésimale remplacent l'*Alleluia*, n'emploient que le IIe mode et le VIIIe. Leurs mélodies actuelles sont de la fin du VIIe siècle.

dans la partie inférieure du parcours mélodique une déformation assez importante.

§ 203. On sait qu'en général les cantilènes dites intenses font entendre rarement la corde fondamentale de l'harmonie (p. 100, *c*). A notre époque trois ou quatre antiennes du IIe mode seulement exhibent la base harmonique, F (dans la transposition habituelle B); encore n'est-ce que dans un petit nombre de recueils. Lorsque F vient immédiatement après ou avant a, il est remplacé par G[1].

Antiph. de Trèves (p. 174) : a F a cdc c
Con-so-la-mi - ni etc.
Pustet, Solesmes, etc. : a G* a c c

S'il est immédiatement précédé d'un G, l'F est remplacé par E, ou tout à fait éliminé.

Solesmes : aG aGF* a cd c d c♮ a G aG F* a G F* G a
O- - mnes gen-tes ve-ni-ent di-cen - tes : Glo-ri-a ti-bi etc.
Lambillotte : aG aGE* GaG cd c d c♮ a Ga ♮G E* a G E* G a

Plantin : [a]c c ♮ c♮ a ♮ a GF* Ga a
Et co-e-ge-runt il-lum di - cen-tes : etc.
Trèves, Solesmes : a c ♮ c a ♮ a G* Ga a

Sans doute le son originaire F aura existé dans tous les cas semblables, et le changement se sera produit par une contagion des chants éoliens du protus, qui ne touchent jamais, même en passant, à la tierce inférieure du son final[2]. Nous marquerons entre crochets le degré remplacé ou supprimé, partout où l'analogie le réclame, de même que nous remettrons à leur hauteur primitive les antiennes dérivées de l'hypolydien intense.

§ 204. Celles-ci ne comportent que deux sons initiaux : la médiante hypolydienne a, note terminative, et la dominante c,

1 Comparez les deux versions modales de l'antienne *Ecce Maria genuit nobis* (p. 215).

2 Aucune antienne primitive du protus ne descendait au-dessous de C (ut), limite inférieure de l'étendue des chants et des instruments au VIIe siècle (p. 102, § 71). — L'échelle guidonienne, qui descend quatre degrés de plus (jusqu'au sol_1), n'a pas de tierce majeure au grave de D; le B y désigne si♮ et non pas si♭. Pour employer ce dernier son en IIe mode, il fallait mettre le chant à la quinte aiguë, comme dans notre transcription.

tierce mineure aiguë du son final. Quant à la mélodie psalmodique du IIe mode, elle commence aujourd'hui par G, un degré au-dessous de la finale, mais nous croyons, conformément à ce que nous ont appris les exemples précédents, qu'à l'origine elle partait de F, la fondamentale harmonique. Nous y voyons en conséquence une simple variante de la psalmodie du Ve mode.

Intonation pour les cantiques :

(F) a c c♮ cd d cd c | ca ♮c c c c c c ♮ c♮ G a ||
Glo-ri-a.... et nunc et sem-per, et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum. A-men.

Antienne : *Magnum hereditatis mysterium* (ci-dessus p. 115).

Comme aujourd'hui, le IIe mode n'admettait aucune division antérieurement à l'époque guidonienne[1]; sa psalmodie avait donc toujours la terminaison régulière du mode, et ne variait que par ses inflexions intérieures.

Intonation pour les psaumes.

(F) a c c c c c c c d d ♮ d c | a c c d c c ♮c♮ G a a ||
Be-a-ti qui scrutantur te-sti-mo-ni-a e-jus : in to-to corde ex-qui-runt e-um.[2] Ps. 118.

§ 205. Parmi les antiennes du protus plagal[3] insérées dans le catalogue de Réginon, nous avons reconnu 22 cantilènes de l'hypolydien intense. Elles dérivent de trois thèmes nomiques.

R. T.

THÈME 45, primitif, *Caeli caelorum* (c ♮ a c a), apparenté de près au thème précédent (peut-être issu de lui), et ayant les mêmes analogies réelles avec les thèmes 18, 8 et 33.

Antiennes de la 1e époque :



* *Cae-li cae-lo-rum, lau - da-te De-um.* Ps. 148. —

(Fer. IV ad Laud.[4]*)* La notation dans l'*Enchir.*, p. 137.

[1] Aur. Reom., p. 45. — Les antiennes du thème 29, que la *Commemoratio* annexe au IIe mode, y forment un groupe séparé, ayant une psalmodie spéciale (ci-dessus p. 207-208). — Guy d'Arezzo a une seconde intonation psalmodique se terminant sur le degré au-dessus de la finale. Après lui on en est revenu à une terminaison unique.

[2] *Commem.*, p. 216.

[3] Une seule chez Réginon (*In omnem terram*) est assignée au protus authente.

[4] Autres antiennes du psautier : *Sana Domine*, ps. 40 (*Fer. III ad Noct.*); *Domine Deus in adjutorium*, ps. 69 (*Fer. V ad Noct.*); *Non confundetur*, ps. 126 (*Fer. IV ad Vesp.*), etc.

R. T. Thème 45.

*"c♮ a ♮ c a G a c" c ♮a [F] a c a c ♮ G Ga a ||

p. 19 (n) *Scu - to bo-nae vo-lun-ta-tis* tu-ae co-ro-na-sti e-um, Do-mi-ne. Ps. 5.

De uno Mart. in II noct. Antiph. du XIIIe siècle. B. R. Brux., ms. 6426 et 155.

De la 2e époque :

"c c c" c♮ a a F a cdc c c G a cd c |

p. 17 (n) *Con-so-la-mi-ni,* con-so-la-mi - ni, po-pu-le me-us, etc., pp. 97, 112.

*"c c ♮c a a [F] a c" c ♮ G [a] c d c♮ a c ♮ c dc ♮G a c♮ a a ||

p. 17 (n) *Omnipo-tens sermo tu-us,* Domine, a re-ga-li-bus sedibus ve-nit, al-le-lu-ia.

Dom. IV Adv. ad Laud. Trèves est le plus conforme aux anciens recueils. Texte actuel : *veniet.*

*"c c c♮ a a [F]" a c c dc c | cede d cd c cd c c♮ G ♮c a a ||

p. 19 (n) *O-blatus est, qui-a* ip-se vo-lu-it : et pec-ca-ta no-stra i-pse por-ta-vit.

De Cena Dn̄i ad Laud.

*"c ♮caG a♮c" [F] ac c c c c ♮ c♮a ac c a c♮ cd c♮ Ga a a ||

p. 19 (n) *Fra-me - a su-sci-ta-re* adversus e - os qui disper-gunt gregem meam.

Fer. II maj. hebd. ad Laud. B. R. Brux., ms. 155.

De la 3e époque :

c c ♮ ac c♮ Ga c♮ G ♮ a [F] a c ♮ a♮c a a |

p. 19 *Hic i-ta-que* cum jam, re-li-ctis lit-te-ra-rum stu-di-is,

a [F Ga] a ca ♮c a Ga c cdc |

pe-te-re de-ser-ta de-cre-vis-set,

c c♮ G a c♮ G♮c a a [aF ac] c ♮ G Ga a ||

nu - trix quae hunc ar - cti-us a - ma-bat, se-cu-ta est.

De S. Bened. in II noct. Antiph. du XIIIe s. B. R. Brux., ms. 6426. Antiph. Cisterc., p. 601.

Variante *In omnem terram* (a c ♮ c d c a), produite par l'addition d'une anacrouse et par développement interne.

Antienne psalmique :



p. 11 (n) (du Ier) *In o-mnem ter-ram* ex - i - vit so-nus e - o-rum :

[F] a c c c c♮ cd d Ga c dc a a ||

et in fi-nes or-bis ter-rae ver-ba e - o-rum.[1] Ps. 18.

De Apost. in I noct.

[1] Antiennes du psautier hebdomadaire : *Da nobis Domine,* ps. 59 (*Fer. IV ad Noct.*); *Cantate Domino,* ps. 95 (*Fer. VI ad Noct.*), etc.

Thème 45. | R. T.

Antienne de la 2e époque :

*"ac" c ♮ c♮ a ♮ a GF Ga a : c♮ a a ♮ c d cd a |
Et co-e-ge-runt il-lum di - cen - tes : Ma - ne no-biscum, Do-mi - ne, — p. 19 (n)

cd [c c] ♮c d c c♮ aG a c♮ a a ||
quo-ni-am ad-ve-spe-ra-scit, al-le - lu-ia.

Inf. hebd. Paschae in Evang. Voir ci-dessus p. 376. Pustet a une mélodie tout autre, du VIIe, th. 19.

Antienne de la 3e époque :

*a c ♮ cd ♮c a | c ♮c a a [F] ac ♮ a cd ♮c c♮ a a ||
An-cil-la Chri-sti sum : i - de - o me o-sten-do ser-vi-lem per-so-nam. — p. 19

(De S. Ag. in I noct.) Antiph. du XIIIe siècle. B. R. Brux., ms. 155. Texte des livres modernes : *servilem habere personam.*

THÈME 46, *In universa terra* (ad c ♮ G a c a), mélodie à peu près fixe, et d'un tour très caractéristique. Elle ne s'applique guère qu'à des textes exclamatifs.

Antienne psalmique :



In u-ni-ver-sa ter - ra glo-ri-a et ho-no-re co-ro-na-sti e-um. Ps. 8. — p. 19 (n)

De uno Mart. in II noct.

Antiennes de la 2e époque :

*"a d c ♮ G a a" | a c ♮ G G G a[F] ac c♮ c a ||
De Si-on ex-i-bit lex, et verbum Do-mi-ni de Je-ru-sa-lem. — p. 17 (n)

Fer. IV post Dom. I Adv. in Evang.

*"a ad c c♮ Ga a" |
Con-sur-ge, con-sur-ge, etc., p. 97. — p. 17 (n)

*"a ad c ♮ Ga a" | a a (F) a c c ♮ G aG a c ♮ c a ||
Constan-tes es-to - te : vi-de-bi-tis au-xi-li-um Do-mi-ni su-per vos. — p. 17 (n)

Fer. VI ante Vig. Nat. Dñi ad Laud.

*ad c c ♮ Ga a a | a [F] a c ♮ G G G a G a♮c a a ||
Mi-cha-el archan-ge-le, ve-ni in ad-ju-to-ri-um po-pu-li De-i. — p. 19

De S. Mich. in I noct. Le texte du *Resp. greg.* porte *archangelus venit.*

R. T.

Thème 47, *Calicem salutaris* (a♮c a G a c ♮ a), dessin également fixe dans la plupart des cantilènes suivantes.

Antienne psalmique :



p. 19 (n) *Ca - li-cem sa-lu-ta-ris* ac-ci-pi-am : et nomen Do-mi-ni in - vo-ca-bo. Ps. 115.

De Cena Dñi ad Vesp. Ant. Trev., p. 398. B. R. Brux., ms. 155.

Antiennes de la 2e époque :

*a♮c a a a♮ a a a G ac ♮ G G | a cd c c cd ♮ c♮ a a ||

p. 19 *Do - minus De-us au-xi-li-a-tor me-us :* et id-e-o non sum con-fu-sus.

Dom. in Palm. ad Laud. B. R. Brux., ms. 155.

*"a♮c a a" a a a♮ a a aG a c c ♮ G |

p. 19 (n) *Do - mi-nus tamquam o - vis* ad vi - ctimam ductus est :

a [F] a c c c♮ dc a a ||

et non a-pe-ru-it os su-um.

De Cena Dñi ad Laud. Ibid.

*"a♮c a a aG a c c ♮ G" | a [F] G a c ♮ a c c ♮c d c♮ a |

p. 17 (n) *Spi - ri-tus Do - mi-ni su-per me :* e-van-ge-li-za-re pau-pe-ri-bus mi-sit me.

Fer. IV ante Vig. Nat. Dñi ad Laud. Ibid,

a a a♮c a G a c c ♮G a |

p. 19 *Vi-a ju - sto-rum* re-cta fa-cta est :

a a a ac♮ [Ga F] G a a Ga a ||

et i-ter san - cto-rum prae-pa-ra-tum est.

De plur. Mart. ad Laud. B. R. Brux., ms. 6426. N'existe plus dans l'office.

Les deux antiennes suivantes peuvent se rattacher soit au thème qui précède, soit à la variante du thème 45.

"a a♮ G a [c]" c d c♮ a a c ♮ ca ♮ a G G

p. 19 (n) *Vox in Ra - ma au - di - ta est,* plo - ra - tus et u - lu - la - tus :

[c cc♮ a ♮ G a c♮ a a ||

[Rachel plorans fi - li - os su-os.

De Innoc. ad Laud. Antiph. du XIIIe siècle. Réginon met un *quilisma* sur la première syllabe (aa♮), emprunt fait au thème 11.

aGacdc ca a a G a c c♮ a ac dc♮a ♮a Ga a |

p. 19 *Ma - gnum he-re-di-ta-tis* my-ste - ri - um : etc., p. 97.

R. T.

Une dernière antienne, chantée le jour de Noël à l'office du matin, me paraît appartenir à l'hypolydien intense. Sa mélodie, d'une monotonie archaïque, mais pleine de saveur, est empruntée vraisemblablement à quelque chant rustique du VIe siècle, un cantique en forme de dialogue[1].

"c ♮ c ac♮" a c ♮ G ♮ a |
(1er chœur) *Quem vi-di-stis* pa-sto-res ? Di-ci-te, p. 17 (n)

a G a c♮ G ♮ a a G a c ♮ G ♮ a ||
an-nun-ti-a - te no-bis in ter-ris quis ap-pa-ru-it?

Ga c♮ G ♮ a |
(2e chœur) Na-tum vi-di-mus,

a G a c♮ a cd c c d ♮ c a G a ||
et cho-rus an-ge-lo-rum col-laudantes Do-mi-num.

[F]
a G a c ♮ G ♮c a ||
(Chœur général) Al-le-lu-ia, al-le-lu-ia.

On sait que la synaxe de Laudes garda pendant des siècles un caractère en quelque sorte populaire. La communauté y assistait en masse, particularité qui à une époque récente passa à l'office de Vêpres.

[1] La succession mélodique me fait l'effet d'avoir été imaginée pour se jouer sur un chalumeau de cornemuse (*tibia utricularis*), avec une basse en bourdon.



APPENDICE.

Note A (p. 46). — LES RESTES DE LA MUSIQUE GRECQUE DÉCOUVERTS DEPUIS 1880.

Notre époque aura une belle page dans les annales de l'archéologie musicale. La maigre collection des mélodies antiques conservées dans leur notation propre était demeurée stationnaire depuis trois siècles, lorsqu'en quelques années elle s'est trouvée plus que doublée. Coup sur coup on a découvert : en Asie mineure, une chanson gravée sur un monument funéraire; à Vienne, un papyrus contenant quelques lambeaux d'un chœur d'Euripide; dans les fouilles françaises de Delphes, plusieurs fragments musicaux importants, et parmi eux un chant très étendu en l'honneur d'Apollon, œuvre qui nous montre la musique grecque sous un aspect nouveau et — pour beaucoup de savants — complètement inattendu.

En guise de supplément à notre *Histoire de la musique de l'antiquité,* nous allons reproduire et analyser ici ces précieuses trouvailles. Mais auparavant nous dirons quelques mots au sujet de la transcription des mélodies grecques en notation moderne.

L'écriture musicale des anciens Hellènes se compose de deux séries parallèles de signes, l'une réservée au chant, l'autre appliquée surtout à la musique instrumentale, mais servant aussi, en certains cas, pour des mélodies chantées, ainsi que le montrent ci-après les fragments IV et V.

Si l'on défalque les signes affectés à la partie suraiguë de l'échelle générale des Grecs, signes qui reproduisent, sauf l'adjonction d'un accent, ceux de l'octave immédiatement inférieure, il reste dans chacune des deux séries 51 notes musicales, exprimant une étendue totale de deux octaves et une quarte (21 + 21 + 9).

La notation dite instrumentale est incontestablement la plus ancienne. Seule elle est fondée sur un principe harmonique et constitue un système

rationnel. C'est par elle qu'il convient de commencer l'étude de l'écriture musicale des Grecs, étude aussi nécessaire à quiconque veut pénétrer le mécanisme compliqué des tons, modes et genres antiques, que l'est la connaissance de l'alphabet ionien à qui veut apprendre la langue des Hellènes. Les 21 notes comprises dans chacune des octaves se forment de 7 caractères alphabétiques (quelques-uns de forme insolite) présentés en trois positions (K, lettre droite, ꓘ, retournée ⋉, couchée). *Les 7 lettres droites de chaque octave traduisent une suite de sons procédant alternativement par quarte ascendante, par quinte descendante* (ou vice-versa), *et engendrant en conséquence une échelle diatonique.* Les lettres retournées et couchées servent à noter les transpositions de cette échelle diatonique, ainsi que les intervalles chromatiques et enharmoniques.

La notation vocale est un simple décalque de la première. Son inventeur s'est contenté d'inscrire en regard de chaque note instrumentale une des 24 lettres néo-grecques dans l'ordre alphabétique : se servant pour la région moyenne de la voix d'homme (le *topos mésoïde*) des caractères tels quels, et complétant son échelle en bas et en haut au moyen des mêmes lettres diversement posées et modifiées.

Grâce à un musicien de l'époque romaine, Alypius, qui s'est donné la peine de noter, des deux manières, les 15 échelles tonales de l'antiquité dans les trois genres, il n'existe aucune dissidence en ce qui concerne la *hauteur relative* des sons exprimés par tous les signes.

Mais pour ce qui est de la *hauteur absolue* qu'il convient d'attribuer aux échelles antiques, lorsqu'on les traduit en notes modernes, trois systèmes de transcription se trouvent aujourd'hui en présence.

La méthode adoptée par tout le monde jusqu'en 1847 identifiait arbitrairement le son inférieur de l'échelle tonale la plus grave avec l'A de la notation médiévale, censé à l'unisson de *la*$_1$. Dans ce premier système de transcription, la mèse du ton hypolydien, que les deux genres de notation grecque représentent par le signe alphabétique C, correspond à l'*ut*♯ aigu de la voix d'homme (♯), et les lettres droites de la notation instrumentale se traduisent par *ré*♯, *sol*♯, *ut*♯, *fa*♯, *si*, *mi*, *la*. Une pareille transcription a deux défauts rédhibitoires : 1° elle ne laisse pas apercevoir les rapports qui existent entre la notation des tons grecs et celle de nos échelles transposées, et, par là, s'imprime difficilement dans la mémoire; 2° elle met les chants dans une région trop aiguë d'une quinte à peu près. En effet, les mélodies antiques conçues pour l'étendue moyenne des voix d'homme y occupent l'octave *la*$_3$-*la*$_2$ (), c'est-à-dire la *tessitura*

de la haute-contre ! Les fragments delphiens, composés pour l'exécution monodique (selon moi), montent encore d'une quarte en plus.

En 1847 Fortlage et Bellermann se sont aperçus, chacun de son côté, qu'en traduisant la mèse hypolydienne (C) par *la* ( ), les lettres droites de la notation instrumentale se trouvent coïncider avec nos sept notes dites naturelles : *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *ut*, *fa* ; en sorte que les caractères retournés et couchés répondent, dans les diverses échelles tonales, à nos signes modificatifs (dièses et bémols). Par sa corrélation étroite avec l'écriture musicale des Européens, ce procédé se recommande à quiconque veut apprendre à lire couramment la notation antique. C'est celui dont je me suis toujours servi et qui, à notre époque, est le plus usité.

Toutefois ce second mode de transcription ne concorde pas non plus, pour la hauteur absolue des sons, avec la pratique moderne. Le *topos mésoïde* y est compris dans l'octave de fa_3 à fa_2 ( ), ce qui est encore trop haut d'une tierce mineure, par rapport au diapason actuel. Nous devons donc admettre que la mèse hypolydienne (C) sonnait en réalité comme notre $fa\sharp_2$ ( ). A cette condition nous voyons le *topos mésoïde* se placer dans une octave accessible à nos barytons, à nos ténors et à nos basses ( ). Lorsque l'on voudra donc exécuter à leur hauteur réelle les cantilènes grecques transcrites d'après le second système, il faudra lire les notes modernes un ton et demi plus bas.

De là une troisième méthode, celle qu'a suivie M. Th. Reinach en reproduisant dans la *Revue des études grecques* le grand hymne apollinique et la chanson de Tralles. Ici le transcripteur a présenté directement la mélodie à sa hauteur réelle par rapport au diapason actuel. Cette manière est peut-être la plus convenable quand il s'agit simplement d'initier le grand public à des découvertes sensationnelles[1]. Mais en tant qu'outil scientifique, elle a, comme le premier système, le grave inconvénient d'annuler les ressemblances de la notation grecque avec la nôtre. En effet, les lettres droites de l'alphabet instrumental correspondent, dans ce genre de transcription, aux notes modernes : *sol*♯, *ut*♯, *fa*♯, *si*, *mi*, *la*, *ré*. Or c'est là un désavantage beaucoup plus sérieux que la nécessité d'avoir

[1] Je me suis servi moi-même de ce mode de transcription dans mon *Histoire de la musique de l'antiquité* en ajoutant à la mélodie de l'*hymne à Hélios* un accompagnement conjectural de cithare (t. I, pp. 374-376).

à transposer une mélodie notée sur la portée, opération d'une difficulté nulle, même à première vue, pour quiconque a tant soit peu l'habitude de la solmisation sur les sept clefs. Quant à ceux qui ne possèdent pas cette pratique musicale, il est douteux qu'ils parviennent jamais à se retrouver dans le dédale des tons, modes et genres grecs.

Nous resterons donc fidèle à la méthode Fortlage-Bellermann, sauf à indiquer le diapason actuel des notes initiales dans les chants qui vont suivre. De même nous nous servirons des clefs propres aux voix d'homme. Les sons que nous avons intercalés çà et là, afin de combler les lacunes de nos documents, se distinguent par un caractère plus petit et par l'absence des notes grecques correspondantes.

I. *Chanson du IIe siècle après J. C., découverte près de Tralles*[1].



Les signes mélodiques, appartenant à la notation vocale de l'échelle diatonique du ton iastien, nous sont parvenus intégralement et ne donnent lieu à aucune discussion[2]. Comme il convient à une chanson de société, la mélodie se tient dans les limites du *topos mésoïde*. Malgré la petite *coda* terminée sur la dominante grave, on reconnaît au premier

[1] Ci-dessus, pp 33. 46. Voici les principaux écrits qui se sont occupés de ce document : Crusius, *Philologus*, 1891, p. 163 et suiv.; Wessely, *Mittheilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer*, t. V, Vienne, 1892; Ruelle, *Revue des études grecques*, 1892, p. 265 et suiv.; C. von Jan, *Straszburger Post*, 1er août 1893; Crusius, *Philologus*, 1893, p. 160 et suiv.; Spitta, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1894, 1er trimestre, p. 103 et suiv.; Th. Reinach, *Revue des études grecques*, 1894, p. 203. Monro, *The modes of ancient Greek music*, Oxford, 1894, p. 88 et suiv.

[2] La dernière note, peu distincte sur le monument, a été déchiffrée tout récemment par M. Monro.

coup d'œil l'harmonie iastienne, propre à ce genre de poésie chantée, depuis sa création (ci-dessus p. 262, note 2).

L'analyse du dessin mélodique a suggéré à MM. Monro et Crusius une observation très importante qui peut se formuler ainsi : « Le compositeur « a respecté les inflexions naturelles du langage parlé. Aucune syllabe, « dans un mot, ne porte une note plus aiguë que la syllabe accentuée. « Lorsqu'une syllabe circonflexe se décompose en deux sons, le premier « est toujours le plus aigu. » Sauf d'assez rares exceptions, nous voyons cette double règle suivie également dans les autres chants antiques qui nous sont parvenus. Dans les morceaux strophiques toutefois elle ne pouvait avoir qu'une application limitée.

En ce qui concerne la rythmopée des quatre vers, tout le monde n'est pas encore complètement d'accord. Déjà sur la première transcription de M. Ramsay, où le signe des longues était marqué, M. Crusius avait reconnu la mesure fondamentale, $^3/_8$, ce qui depuis lors est resté acquis. Plus tard les estampages de l'inscription ont fourni des indications rythmiques plus détaillées. On a pu distinguer les longues de deux temps (—) de celles de trois temps (⊔). De plus on a découvert des points paraissant destinés, comme dans l'écrit anonyme publié par Bellermann, à marquer les temps forts du membre. Or ces points ne reviennent ici que de deux en deux mesures simples. On a donc affaire à des dipodies choréiques; deux mesures à $^3/_8$ se réunissent en une mesure de $^6/_8$.

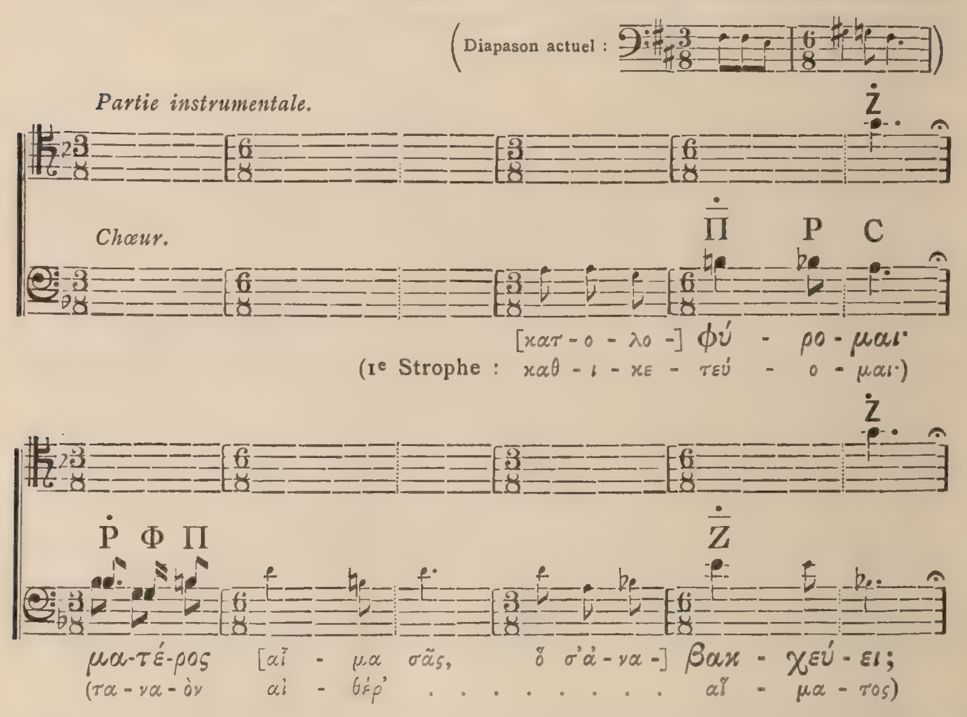
Tout ceci non plus ne semble guère contestable, mais à condition d'admettre que le lapicide s'est trompé assez souvent dans le placement des points. A trois endroits notamment (vv. 2, 3 et 4) on trouve 7 temps simples d'un temps fort au suivant[1]. Et cependant il ne peut être question d'un changement de mesure dans une chanson d'allure quasi populaire. M. Crusius se tire d'affaire par un artifice graphique, en faisant de la durée superflue une petite note (*acciaccatura*) prise sur la longue suivante. C'est là un expédient inadmissible autant qu'inefficace : inadmissible, parce que nulle part il n'est question d'un semblable ornement du chant chez les Anciens; inefficace, parce que l'*acciaccatura*, si brève qu'on la suppose, tomberait sur le temps fort, et devrait en conséquence porter le point rythmique. M. Th. Reinach, mieux inspiré selon nous, a déplacé trois fois le point, et c'est d'après sa version que nous avons régularisé le placement des accents rythmiques.

[1] En outre, au premier ictus du 3e vers il y a un point de trop. A la fin du 2e et du 3e vers il faut une longue ordinaire, au lieu d'une longue à trois temps. Le praticien aura été induit en erreur par la terminaison du premier vers.

II. *Fragments d'un chœur* (1er *stasimon*, 2e *strophe*) *de l'Oreste d'Euripide.*

Cette vénérable relique, reste d'une composition musicale du dernier des trois grands tragiques grecs[1], a été trouvée dans les papyrus de l'archiduc autrichien Regnier par l'érudit philologue Wessely qui l'a publiée en 1892[2]. A vrai dire, nous n'avons là que des membres épars d'un organisme musical jadis vivant : des commencements et des fins de phrases mélodiques sans milieu, ou vice-versa : bref une ruine dont nous avons de notre mieux rempli les vides béants, à l'aide de matériaux identiques aux anciens, de manière à donner une idée approximative de l'ensemble originaire. Bien qu'à l'état de débris, la trouvaille est du plus haut intérêt pour l'histoire de l'art, et soulève des questions passionnantes.

Voici le document tel que nous l'interprétons. Les parties conservées se détachent nettement par la grandeur du texte et des notes musicales.



1 Comme tous les lyriques et tragiques de la belle époque, Euripide composait la musique de ses pièces. Mais, d'après son biographe, il s'aidait, pour cette partie, de conseils de deux spécialistes habiles. *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 540, note 4.

2 *Papyrusfragment des Chorgesanges von Euripides Orest*, 330 *ff. und Partitur*, dans le tome V des *Mittheilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer*, Vienne. Comptes-rendus et dissertations : Ruelle, *Revue des études grecques*, 1892, p. 265 et suiv.; C. von Jan, *Straszburger Post*, 1er août 1893; Crusius, *Philologus*, 1893, p. 174 et suiv. Monro, *The modes of ancient Greek music*, p. 92 et suiv.


Ż
İ Z E Π P C
ὁ μέ-γας
(τι-νύ-με-ναι δί-καν, τι-νύ-με-ναι φό-νον,)
Ż
İ Z C P Π C P
ἀ-νὰ λαῖ-φος ὧς τις] ἀ-κά-του θο-ᾶς
(τὸν Ἀ-γα-μέ-μνο-νος
Φ C [Φ] Π P Π
τι-νά-[ξας δαί-μων] κατ-έ-κλυ-σεν
(λα-θέ-σθαι λύσ-σας Μα-νι-ά-δος φοι-τα-
Ż I Z Φ
ώ-ως πόν-του
λέ-ου· φεῦ
Ż
[P] C [C] P Φ
[λά-βροις ὀ-λε-θρί-οι-] σιν [ἐν κύ-μα-σιν.]
(οἴ-ων, ὢ-ω τά-λας, ὀ-ρε-χθεὶς ἔρ-ρεις,)

Les lettres de la notation vocale, placées sur le papyrus, comme ici, au-dessus du texte, font partie de l'échelle du ton lydien (♭), où elles occupent sept degrés, depuis la trite des disjointes à l'aigu, jusqu'à l'indicatrice diatonique des graves. Des sept notes utilisées dans le chant, quatre ne comportent qu'une seule interprétation : d'abord les trois sons stables (Z I C = mi_3, $ré_3$, la_2), puis le plus grave des sept (Φ = sol_3). Une cinquième note, la plus aiguë de toutes, ne peut davantage faire question ; E doit avoir sa signification ordinaire : fa_2. Quant aux deux notes restantes, *non diatoniques* (Π P), elles expriment des intonations toutes différentes, selon que le tétracorde dont elles font partie est censé chromatique ou enharmonique. En effet, *la notation grecque traduit les échelles des deux genres par les mêmes caractères alphabétiques*[1].



Le choix entre les deux interprétations ne peut être douteux un moment. Puisqu'il s'agit de musique vocale, et, qui plus est, de chant choral, l'enharmonique est de tout point impossible[2]. L'échelle mélodique

[1] Sous l'empire romain on distinguait les tétracordes chromatiques en traversant d'une petite barre la lettre de l'indicatrice : *lichanos* ou *paranète*. Mais ce signe modificatif avait un emploi très restreint. Alypius ne le marque que dans un seul des quinze tropes : le lydien (♭), le ton vulgaire de la citharodie.

[2] Toujours portés à traiter la musique grecque comme une science abstraite, et non comme un art réel pratiqué durant plusieurs siècles par des hommes physiologiquement semblables aux autres habitants de notre planète, les philologues allemands et anglais se sont décidés pour l'enharmonique, sans se demander comment 14 choreutes chantant à l'unisson, — eussent-ils été tous des virtuoses émérites, — s'y seraient pris pour faire entendre deux intonations distinctes dans l'espace d'un demi-ton. Non seulement l'enharmonique à quarts de ton n'a jamais été employé dans la musique chorale, mais *il n'est mentionné nulle part comme ayant été en usage dans le chant monodique.* Abstraction faite de la musique d'*aulos*, où le diésis se produisait par un moyen mécanique (ci-dessus, p. 6, note 2), l'enharmonique pycné des Grecs ne fut de tout temps qu'une fiction théorique. La grande place qu'il occupe dans la doctrine des intervalles et dans l'écriture des sons provient de ce que les fondateurs de la science musicale et les créateurs de la notation grecque, Polymnaste, Sacadas, Lasos, Pythoclide, étaient des aulètes. L'habitude d'enseigner les principes de la musique au moyen d'un instrument

du chœur d'Euripide, comme celle des *tropica* de Ptolémée, est moitié chromatique, moitié diatonique[1]. Inusitée chez Phrynique et Eschyle[2], la mélopée chromatique s'introduisit dans la tragédie précisément vers l'époque où parut l'*Oreste*[3], et l'on sait que les tendances musicales d'Euripide le portaient vers la nouvelle école personnifiée dans Timothée[4]. Au surplus le texte de ces strophes chorales, rempli d'exclamations de douleur, s'adapte en perfection à l'éthos du genre chromatique, que les Anciens dépeignent unanimement comme pathétique et propre aux déplorations[5]. L'intention expressive du poète-compositeur est manifeste dès le début du fragment.

Bien que la terminaison de la période musicale ne nous soit pas parvenue, le mode se laisse déterminer sans difficulté. Au témoignage concordant des écrivains, les deux principales harmonies du chœur tragique étaient l'austère *doristi*, l'émouvante *mixolydisti*[6]. Ce dernier mode, auquel on est amené à penser tout d'abord[7], ne peut entrer ici en ligne de compte; son degré terminatif ( ) se trouve tout à fait en dehors du parcours de la cantilène. L'harmonie dorienne, au contraire, se fait reconnaître bientôt, et par la situation conforme de son échelle, et par la répercussion de sa fondamentale ( ) à la fin de deux vers sur quatre. Le *stasimon* d'Oreste est donc un chant dorien-chromatique[8];

à vent existait encore au temps d'Alexandre. Voir les *Harmoniques* d'Aristoxène, particulièrement au commencement du second fragment (Meib., pp. 41-43).

[1] Ci-dessus, p. 37. Le mode des *tropica* est l'éolien, mais là comme ici, le tétracorde chromatique a la disjonction à l'aigu. Voir la règle de Ptolémée relative aux mélanges de genres : *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 292.

[2] Plutarque, *De Mus.* c. 20.

[3] Agathon, qui brilla dans Athènes comme poète-musicien de 416 à 406 avant J. C., est dit chez Plutarque (*Quaest. conv.* l. III, c. 1, § 1) « avoir le premier introduit le chromatique sur la scène, en enseignant sa tragédie *les Mysiens.* »

[4] *Mus. de l'ant.*, t. II, pp. 491, 543.

[5] *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 295.

[6] « Les tragiques ont joint l'harmonie mixolydienne à la dorienne, parce que celle-ci « a de la magnificence et de la noblesse, que celle-là remue les passions, et que la « tragédie est un mélange de ces expressions différentes. » Aristoxène, dans la *Musique* de Plutarque, ch. 16. — « Les personnages de la tragédie sont des héros; le chœur au « contraire représente le peuple, les hommes; c'est pourquoi son chant comporte un « caractère tantôt larmoyant (la *mixolydisti*), tantôt tranquille (la *doristi*), tel qu'il est « propre à de simples mortels. » Aristote, 48e problème musical.

[7] Euripide affectionnait la mélopée mixolydienne; il existe même de lui un mot intéressant à ce sujet. *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 541.

[8] M. Crusius croit la mélodie phrygienne (*Philol.*, 1893, t. 52, p. 182). Il appuie son opinion sur les anciennes échelles enharmoniques transcrites dans le traité d'Aristide

et c'est d'après cette donnée que j'ai comblé les lacunes du fragment.

Passons à la forme rythmique du morceau. Le mètre du texte poétique est le *dochmiaque*, exclusivement propre aux chants dramatiques qui expriment une agitation portée à son comble. En général le pied dochmiaque renferme 8 unités métriques (brèves), dont voici les principales combinaisons syllabiques par ordre de fréquence :

⏑ ⏑⏑ – ⏑ –
⏑ – – ⏑ –
⏑ ⏑⏑⏑⏑⏑ –

Deux pieds dochmiaques se réunissent habituellement pour constituer un vers.

Dans mon *Histoire de la musique de l'antiquité* (t. II, p. 125), suivant la théorie de l'éminent philologue J. H. H. Schmidt, j'ai traduit musicalement le vers dochmiaque ordinaire par une alternance de mesures à $^5/_8$ et à $^3/_8$.

Si, comme j'ai tout lieu de le croire, les indications rythmiques vues par M. Crusius existent réellement sur le papyrus, une pareille interprétation n'est plus soutenable. Partout, en effet, la 1re et la 4e unité métrique portent un point marquant l'*ictus*, le temps fort.

⏑́ ⏑⏑ –́ ⏑ –
⏑́ – –́ ⏑ –
⏑́ ⏑⏑ ⏑́⏑⏑⏑ –

C'est donc l'ancienne théorie d'Aristide Quintilien[1], reprise de nos jours par M. Christ[2], qui se trouve avoir raison : le pied dochmiaque se décompose en un pied ternaire plein (tribraque, ⏑́ ⏑ ⏑, ou iambe retourné, ⏑́ –, ou dactyle cyclique, –́⏑ ⏑) suivi d'un pied quinaire (crétique, –́ ⏑ –, souvent péon 4e, ⏑́ ⏑ ⏑ –). Toutefois la fréquence de la diérèse dans le vers dochmiaque et l'extrême rareté du dédoublement de la dernière longue signalent celle-ci comme une longue à trois temps. J'ai traduit conséquemment le pied quinaire (–́ ⏑ –) par un $^6/_8$, ce qui porte les huit unités métriques à neuf unités rythmiques. Cependant je

Quintilien (Meib., p. 22). Mais sa démonstration ne prouve rien. Toutes les notes employées dans notre fragment se rencontrent dans l'échelle dorienne des « très anciens » aussi bien que dans leur octave phrygienne. — Au surplus Aristote, dans son problème 48, dit expressément que, abstraction faite de l'*hypodoristi* et de l'*hypophrygisti* réservées exclusivement aux chants des acteurs, l'harmonie phrygienne, enthousiaste et bachique, est celle qui convient le moins au chœur tragique.

1 Meibom, p. 39.

2 *Metrik der Griechen und Römer*. Leipzig, Teubner, 1874, p. 461 et suiv.

n'ai pas cru devoir noter par $^9/_8$ le pied dochmiaque entier : sa décomposition en une mesure de $^3/_8$ suivie d'un $^6/_8$ me paraît commandée par l'*ictus* prépondérant sur le quatrième temps simple.

L'extension rythmique du mètre explique de la manière la plus rationnelle une anomalie très fréquente des dochmies : le remplacement du péon (–́ ⏑ –) par un pied sénaire, le molosse (–́ – –). Nous avons là une *syncope* (ἀνάκλασις) analogue à celle qui se pratique dans un autre rythme de six unités, l'ionique. Ici l'*anaklasis* donne au $^3/_4$ la forme d'un $^6/_8$:

réciproquement dans le dochmiaque elle convertit le $^6/_8$ en un $^3/_4$ apparent, ainsi qu'on le voit trois fois au vers 5 de notre fragment.

L'agitation fiévreuse des dochmies se traduit dans ces tenues à contretemps, interrompues par des durées brèves ; elle devait s'accentuer encore à l'exécution par un mouvement assez rapide. Et en effet l'animation du rythme se déduit visiblement de tout ce qui nous reste du chant d'Euripide : chaque syllabe ne porte qu'une note unique, sauf à un seul endroit du cinquième vers, où deux intonations se partagent une syllabe longue. On aura remarqué à cette occasion une habitude graphique que nous constaterons à chaque pas dans les inscriptions musicales de Delphes : la répétition de la voyelle prolongée au-dessous de chacune des notes chantées sur la même syllabe.

Si le chant du chœur d'Euripide s'est dégagé assez nettement, du moins dans son ensemble, d'une étude attentive du document exhumé par M. Wessely, il n'en sera pas de même d'un autre élément de l'œuvre musicale, que l'on croit avoir découvert sous les signes écrits. Nous voulons parler de l'accompagnement instrumental, confié dans la tragédie antique, d'après ce que l'on sait actuellement, à un joueur d'*aulos*[1]. Ici presque tout va nous paraître obscur et problématique.

[1] Les déplorations chorales sont qualifiées, dans les chœurs d'Euripide même, de « *chants plaintifs privés de la lyre* » (ἄλυροι ἔλεγοι). Voir entre autres le morceau dialogué au début d'*Hélène*, vv. 164-251.

Indépendamment des notes vocales posées au-dessus de leurs syllabes respectives, le papyrus présente, *mêlés au texte même,* des caractères hétérogènes, dans lesquelles MM. Wessely et Crusius voient des notes instrumentales. De fait, deux des quatre signes employés (⅂ et Ↄ) n'ont pas chez les Grecs d'autre signification connue; en outre, tous deux appartiennent, comme la mélodie chantée, au ton lydien (♭). La première note (⅂) est l'indicatrice non-diatonique du tétracorde des graves; la seconde (Ↄ) est le degré correspondant du tétracorde des moyennes; elles se lisent donc, dans l'échelle enharmonique : fa_2 et $si♭_2$; en chromatique : $fa♯_2$ et $si♮_2$ (notées sous l'empire romain ⅂̸ Ↄ̸); cette dernière signification me paraît la plus vraisemblable, étant donnée la contexture de la cantilène vocale. Le troisième caractère est un Z surmonté d'un point et dont la barre oblique est redressée; Z figure parmi les notes instrumentales du ton lydien comme indicatrice diatonique des disjointes, et répond conséquemment à sol_3. Enfin le quatrième signe, une sorte de grande virgule (’), est inconnu dans la notation musicale. Il se montre deux fois, et à chaque fois suivi des notes ⅂ Ↄ. Comme aucune de celles-ci n'est marquée d'un ictus rythmique, je suis porté à identifier le signe énigmatique avec le silence du temps simple (noté Λ dans l'Anonyme du IIe siècle après J. C.).

En somme la partie d'accompagnement découverte par M. Wessely roule en entier sur trois sons disséminés à de grands intervalles, et impliquant une échelle instrumentale diatonique à l'aigu, chromatique au milieu et au grave[1].



Pour parcourir l'étendue de neuvième comprise entre les deux notes extrêmes (sol_3 - $fa♯_2$), le tuyau cylindrique de l'*aulos* devait avoir une longueur de 25 centimètres environ; pour fournir une échelle continue, il devait être percé d'au moins sept trous. L'instrument était donc un *monaule* joué à deux mains[2].

[1] Dans les échelles mixtes de Ptolémée la division des tétracordes se reproduit d'octave en octave. Mais il en est autrement dans le grand hymne delphien.

[2] Par un hasard des plus extraordinaires nous possédons au Musée instrumental du Conservatoire de Bruxelles une *tibia* romaine *ayant la même étendue et la même hauteur absolue* (n° 951 du catalogue). C'est le fac-simile d'un instrument en bronze provenant de la collection de M. Castellani. Seulement le nombre des trous est moindre : trois pour chaque main (un seul des six se trouve sur le côté inférieur). De là des lacunes

Le manuscrit ne montre pas clairement la manière dont les sons de l'accompagnement s'unissaient avec les intonations de la mélodie chantée. Comme le Z se trouve toujours à la fin d'un vers, et que chaque fois il porte le signe de l'*ictus*, on est fondé à faire coïncider le son instrumental avec la dernière syllabe du vers[1]. Cette note aiguë, isolée, semblable à un gémissement, aurait donc rempli la petite pause nécessaire à la respiration des choreutes. Quant au groupe ˀ ˥ Ͻ, placé les deux fois dans le corps du vers, il ne pouvait s'exécuter que sur la mélodie vocale elle-même; aucune interruption du chant n'est admissible à l'endroit où ces caractères se trouvent tracés.

Peu de personnes apparemment admettront que les dix ou douze notes jetées à travers le texte poétique aient constitué toute l'instrumentation du chœur d'*Oreste*, et que pendant le reste du chant l'aulète n'ait eu qu'à se taire. Les Anciens nous dépeignent leur *krousis* chorale comme autrement importante. De toute manière donc, nous ne pouvons avoir là ce que M. Wessely appelle, tant soit peu prétentieusement, une « partition », mais bien plutôt une partie séparée de chant, indiquant au choreute les principales répliques instrumentales. Sans essayer de compléter par des conjectures une partie d'accompagnement qui, dans son entier, est plus ou moins hypothétique, je me suis contenté de l'accueillir dans ma transcription, en l'interprétant d'après mes connaissances actuelles. Aujourd'hui qu'une nouvelle ère de découvertes semble s'ouvrir devant nous, qui sait si une prochaine trouvaille n'éclairera pas soudain ce qui reste encore mystérieux dans le papyrus de l'archiduc Regnier? A cet égard toute espérance est permise à la génération actuelle.

III. *Fragments d'un chant en l'honneur d'Apollon, composé au IIe siècle avant J. C.*[2]

Cette œuvre musicale, la plus remarquable assurément de toutes celles que nous lisons en notation antique, a été retrouvée, il y a un an à peine,

dans l'échelle. Tous les trous étant ouverts, l'instrument fait entendre (au diapason moderne) : *mi*₃; en bouchant un à un les six trous, on produit les sons *ré*₃, *ut*₃, *sol*₂, *fa*₂, *mi*₂, *ré*♯₂. Je présume que, dans son état primitif, le tuyau, allongé par un appendice, avait *ré*♮ comme son le plus grave. C'eût donc été un *aulos* accordé à la fois en *mode phrygien* et (par rapport au diapason grec) en *ton phrygien*.

[1] La dissonance de septième n'a rien qui doive nous effaroucher. Ne savons-nous pas par Aristoxène (ap. Plut. *Mus.* c. 8) que le *trope spondaïque*, dont la création était censée remonter au fabuleux Olympe, admettait déjà l'accord de seconde?

[2] La date approximative du monument musical (185-135 av. J. C.) se déduit du style de l'écriture, ainsi que le démontre M. Pomtow dans un article du *Rheinisches Museum* (1894, p. 577 et suiv.) : *Zur Datirung des delphischen Paean*, etc.

dans les ruines du Trésor athénien à Delphes, gravée sur deux blocs de marbre[1]. Elle a été publiée pour la première fois en reproduction héliographique dans le *Bulletin de Correspondance hellénique* (avril-juin 1894, p. 561 et suiv.), accompagnée d'un commentaire philologique de M. Weil et d'une transcription très correcte en notes modernes de M. Théodore Reinach[2]. Mais par une méprise, qui s'est révélée à un examen plus approfondi du monument, on avait interverti la véritable position des blocs, en sorte que dans cette publication la seconde moitié du chant se trouve au commencement et vice versa[3]. Une obligeante communication de M. Reinach m'a procuré la possibilité de mettre sous les yeux de mes lecteurs une version rectifiée de ce qui subsiste encore de l'hymne du poète-musicien d'Athènes.

L'écriture mélodique est celle qui s'employait spécialement pour le chant, contrairement aux deux fragments moins étendus (IV et V) exhumés en même temps ; ceux-ci ont été rencontrés, à la grande surprise de tout le monde, munis des notes dites instrumentales. Au point de vue graphique, les trois monuments musicaux de Delphes présentent quelques particularités communes. 1° Quand deux ou plusieurs syllabes consécutives ont la même intonation, la note ne figure qu'au-dessus de la première syllabe; elle est censée se répéter jusqu'à l'apparition d'une note différente. (Pour plus de clarté, nous marquerons ici la répétition par un petit trait.) 2° Nulle part on n'aperçoit des indications relatives à la mesure. Ceci s'explique par la simplicité des formes rythmiques.

Le grand hymne apollinique suit d'un bout à l'autre le mètre péonique, c'est-à-dire la mesure à cinq temps simples ($^5/_8$), formée d'un frappé de trois unités et d'un levé de deux unités[4]. On ne rencontrera dans cette

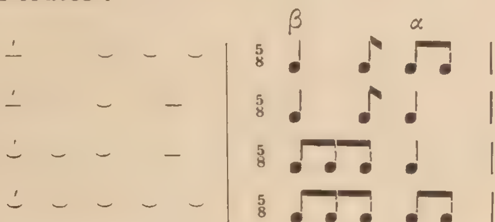
[1] L'habitude de transmettre ainsi à la postérité les plus beaux chants en l'honneur des dieux existait en d'autres sanctuaires de l'Hellade, par exemple à Sicyone. *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 429, note 2. Les *anagraphai* mentionnées par Glaucus de Rhegium étaient probablement semblables aux inscriptions musicales de Delphes.

[2] L'hymne à Apollon fut publié de nouveau dans la *Revue des études grecques*, 1894, p. XL, précédé d'une *Conférence sur la musique grecque* prononcée le 12 avril 1894. Depuis lors ce chant a été reproduit un peu partout, et exécuté même assez souvent en public. Pour la première fois depuis une quinzaine de siècles, la musique des Anciens a réussi de nouveau à captiver l'attention des artistes et des gens du monde.

[3] Voir l'article déjà cité du *Rheinisches Museum.*

[4] Les doutes émis à ce sujet l'ont été par des personnes insuffisamment initiées à la métrique et à la rythmique grecques. Au reste la mesure à cinq temps n'a pas jusqu'à nos jours cessé d'être en usage. Les Hongrois, les Finnois l'emploient dans leurs chansons ; les Basques s'en servent pour leur danse nationale, le *Zortzico*, dont voici le rythme typique :

pièce ni anacrouse, ni longue prolongée : aucune syllabe n'y porte donc plus de deux sons. Les combinaisons de la rythmopée sont en fort petit nombre ; les voici toutes :



C'est par la coupe des membres et la structure des périodes que s'obtient la variété rythmique. Les vers et les sections de la cantilène conservés intégralement se décomposent sans difficulté en membres de deux mesures (dipodies) et de trois mesures (tripodies)[1]. Les groupes de 4 mesures se laissent réduire à 2 + 2, ceux de 5 mesures à 3 + 2 (2 + 3); ceux de 6 mesures se résolvent en 3 + 3 ou 2 + 2 + 2. Les vers ne contiennent pas plus de six mesures, pas moins de trois (exception unique au début de la deuxième section, où nous admettons un *hypermetron* de sept pieds, 2 + 3 + 2, dont les deux premiers forment un *proodicon*). Sauf pour la dernière partie du morceau, trop mutilée, nous avons indiqué la structure des périodes mélodiques, déjà reconnue en grande partie par M. Th. Reinach.

Malgré les énormes lacunes de l'œuvre musicale, elle montre quatre divisions bien caractérisées. Toutefois l'unité modale s'y maintient d'un bout à l'autre. Ainsi que le dénotent clairement les inflexions mélodiques, les arrêts et les cadences, le grand hymne apollinique appartient à l'harmonie dorienne, mais avec une particularité des plus remarquables, qui se retrouve dans les autres fragments musicaux de Delphes publiés jusqu'à ce jour (janvier 1895). *Le troisième degré ascendant de l'octave modale, l'indicatrice diatonique du tétracorde des moyennes* (G *dans l'échelle sans accidents*), *n'y figure pas une seule fois*. L'absence constante d'un des degrés harmoniques du mode, la médiante de la triade fondamentale[2], imprime à la mélopée un caractère et une expression tout autres que dans les chants doriens de l'époque romaine.

L'échelle tonale employée dans la première et les deux dernières

[1] La doctrine rythmique d'Aristoxène envisage les dipodies et les tripodies péoniques comme des mesures composées à $^{10}/_8$ et à $^{15}/_8$. Elle admet en outre la pentapodie, mesure que la notation moderne devrait transcrire par $^{25}/_8$; mais c'est là une création purement théorique. En réalité un vers renfermant cinq pieds quinaires se sectionne toujours en deux membres, un de trois mesures et un de deux.

[2] Voir ci-dessus, pp. 40-41.

sections du morceau est celle du ton phrygien qui, traduite en notation moderne, contient trois sons marqués d'un bémol. L'octave dorienne y est conséquemment comprise entre *sol*$_3$ (Ʊ) et *sol*$_2$ (Φ), et le son éliminé est *si*♭$_2$ (Π).



Excepté dans la section initiale de l'hymne, où sa disparition laisse un vide absolu, le degré absent est remplacé par un échelon plus haut d'un demi-ton (O = *si*♮), et que nous considérons comme emprunté à une échelle tonale située à la tierce mineure au-dessous du ton phrygien : l'hypolydien (♮♮♮)[1]. Ce mélange d'échelles donne comme résultat en certains endroits de la 2e section (notamment mes. 49-51), ainsi que dans le peu qui reste de la 3e, *une gamme mineure identique à celle de la musique moderne, sauf qu'elle a sa terminaison sur la dominante inférieure.*

sol fa mi♭ ré UT si♮ la♭ sol.

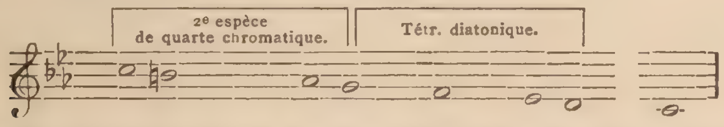
Voilà certes une suite de sons faite pour déconcerter les philologues qui ne voient rien au delà de leurs textes[2]. Toutes les règles aristoxéniennes relatives à la structure intérieure et à la succession des tétracordes sont ouvertement violées[3]. Et cependant — on me permettra de le rappeler ici avec une certaine fierté — vingt ans avant les fouilles de Delphes, j'avais démontré la possibilité d'expliquer le mineur européen

[1] L'auteur de l'*Introduction harmonique* (Pseudo-Euclide), dans un passage assez équivoque, à la vérité, décerne aux tons distants d'une tierce mineure l'épithète de *parallèles* (Meib., p. 20), tout comme le font aujourd'hui les Allemands pour les tons majeurs et mineurs pourvus de la même armure. Les Français se servent du terme *relatifs*. Il est à remarquer que la note intercalaire (O) appartient aussi au ton parallèle situé à l'aigu du phrygien, c'est-à-dire au mixolydien (♭♭♭♭♭♭), où elle occupe le sixième degré ascendant (*ut*♭$_3$).

[2] Le plus autorisé des érudits musicistes de l'Allemagne actuelle, M. von Jan, en rendant compte de la découverte française dans la *Berliner philologische Wochenschrift* (28 juillet 1894), n'a pas même essayé d'expliquer cette échelle extraordinaire.

[3] Nous voulons parler surtout des fameux théorèmes compris dans la dernière partie des *Fragments harmoniques*. L'éminent traducteur d'Aristoxène, M. Marquardt, qui les considère comme une fabrication byzantine (*byzantinisches Machwerk*), est probablement dans le vrai. En tous cas ces règles ne visent que des échelles théoriques, homogènes dans toute leur étendue. Or tous ceux qui savent quelque chose de la musique grecque ont pu voir depuis longtemps, par les échelles enharmoniques d'Aristide et par les *tropica* de Ptolémée, que, en dehors de l'école d'Aristoxène, les Anciens ne tenaient pas compte de ces règles, inapplicables d'ailleurs dès qu'il y a mélange de genres.

à l'aide de la théorie grecque. J'écrivais en 1874 dans le premier volume de mon *Histoire de la musique dans l'antiquité* : « La gamme mineure des « modernes est le résultat d'un *mélange de genres* dans le sens antique. « C'est un octocorde ayant à l'aigu une *quarte chromatique de deuxième* « *espèce* (demi-ton, trihémiton, demi-ton en montant ou en descendant)[1], « réunie par conjonction à un tétracorde diatonique, tout le système « étant complété au grave par le ton disjonctif.[2] »



Or, il suffit de savoir lire la musique pour s'apercevoir que l'octocorde dorien du grand hymne de Delphes n'a d'autre différence avec cette gamme mineure, sinon que la quarte chromatique de deuxième espèce y passe au grave, ce qui met le ton disjonctif au centre du système :



Par l'intrusion du *si*♮, la triade dorienne, normalement mineure (G ♭ d), devient majeure[3] (G ♮ d), et la nouvelle médiante obtenue par altération hérite des fonctions harmoniques du son évincé. En effet, nous la voyons employée comme note d'arrêt à la fin de la deuxième section[4].

Dans toutes les parties encore subsistantes du morceau, le tétracorde anormal reste immuable au grave, tandis que la partie de l'échelle située à l'aigu de la mèse phrygienne se modifie en plusieurs endroits et de différentes manières. Avant d'analyser les nombreuses métaboles harmoniques employées au cours de l'œuvre, il sera bon de mettre sous les yeux du lecteur ce qui reste de la composition antique[5].

1 « La deuxième espèce de quarte est comprise entre des sons *mésopycnes*. » Ps.-Eucl. (Meib.), p. 14.

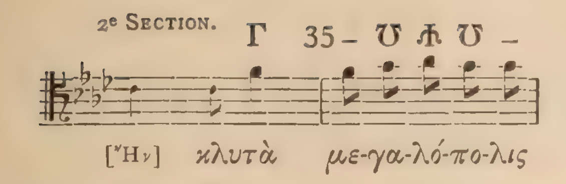
2 Page 292. Au même endroit j'ai cité des exemples de ce chromatique dans les chants de l'Église byzantine, dans les mélodies des Turcs, des Arabes, etc.

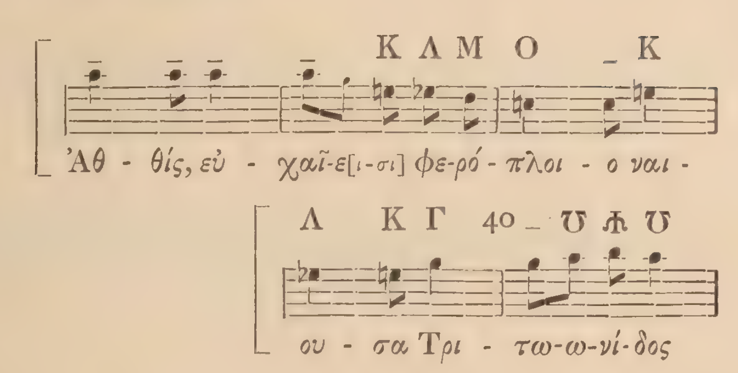
3 Par une coïncidence extraordinaire, les contrepointistes du XVIe siècle ont imposé, dans les cadences finales, la même transformation à l'harmonie dorienne de l'Église latine, le IIIe mode, le pseudo-phrygien de la théorie ecclésiastique des Allemands.

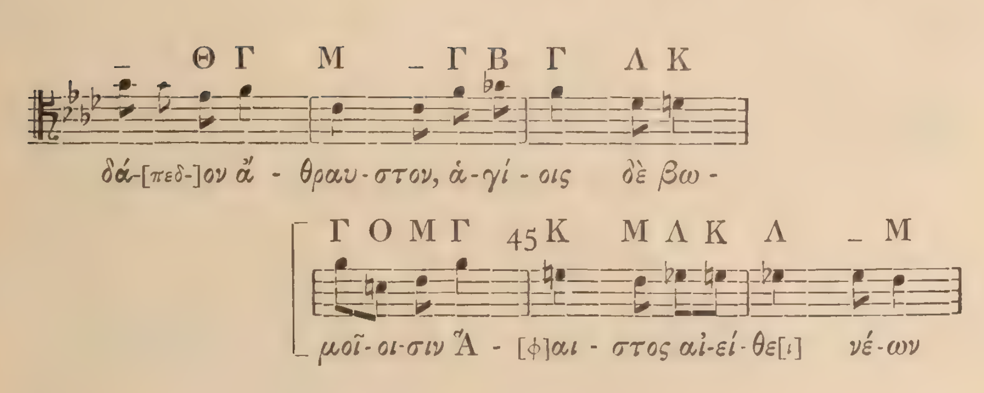
4 Je livre ce fait aux méditations de M. von Jan, l'obstiné adversaire du *Terzenschluss*. — Pauvre grand Westphal ! qui, de guerre lasse, a renié une de ses intuitions les plus géniales, au moment même où elle allait se confirmer de différents côtés.

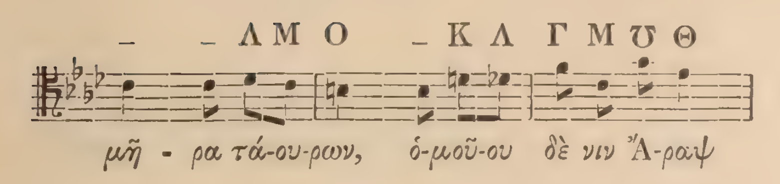
5 Les additions conjecturales au texte sont de MM. Weil et Th. Reinach.


(Diapason actuel :)
1e Section.
7 I _ M Υ M
῾Ε - λι - κ]ῶ - να βα-θύ - δεν - δρον αἳ
_ 10 Θ I M I M Υ M _ _
λά-[χε-τε, Δι - ὸς] ἐ-[ρι-]βρόμου-ου θύ-γατρες εὐ - ώ - λε[νοι,]
Θ _ Θ _ I M I _ 15 _ M Υ M
μό-λε[τε] συν-ό-μαι - μον ἵ - να Φοῖ-οι-βον ᾠι -
_ Υ _ M F _ Φ _ Υ _ F
δα-εῖ-σι μέλ - ψη - τε χρυ - σε-ο-κόμαν,
Θ - - Ʊ ╫ 20 Ʊ Θ Ʊ - - Θ
ἷς ἀ-νὰ δι-κό-ρυμ-βα Παρ - νασ - σί-δος
_ _ M _ Θ I _ M Υ Υ M _ Υ 25 M I Θ I Θ
τᾶ-ασ-δε πε-τέ-ρας ἕ-δραν ἅμ᾽ ἀ-γα-κλυταιεῖς Δε-ελ-φί-σι-ιν,
Γ Ʊ ╫ Γ - Ʊ ╫ Ʊ - Θ Γ - - Λ -
Κα - στα-λί-δος ἐ - ου-ύ-δρου νά - ματ᾽ ἐ-πι - νί - σε-ται,
30 M - - - Υ _ M I Θ I M _ _ Φ _ _
Δελ - φὸν ἀ-νὰ [πρ]ῶ-ω-να μα-αν - τεῖ-ει - ον ἐφ - έ - πων πά-γον.

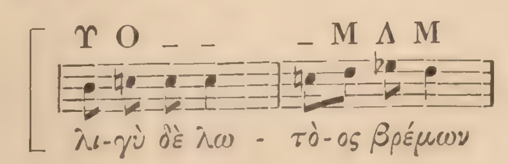

2e SECTION.
Γ 35 – Ʊ Ф Ʊ –
[Ἦν] κλυτὰ με-γα-λό-πο-λις

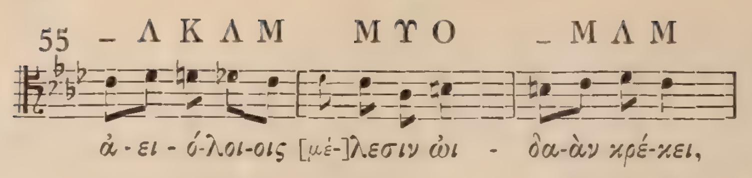

– Κ Λ Μ Ο – Κ
Ἀθ - θίς, εὐ - χαῖ-ε[ι-σι] φε-ρό - πλοι - ο ναι -
Λ Κ Γ 40 – Ʊ Ф Ʊ
ου - σα Τρι - τω-ω-νί-δος

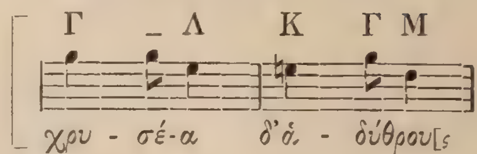

– Θ Γ Μ – Γ Β Γ Λ Κ
δά-[πεδ-]ον ἄ - θραυ-στον, ἁ-γί - οις δὲ βω -
Γ Ο Μ Γ 45 Κ Μ Λ Κ Λ – Μ
μοῖ-οι-σιν Ἄ - [φ]αι - στος αἰ-εί-θε[ι] νέ-ων

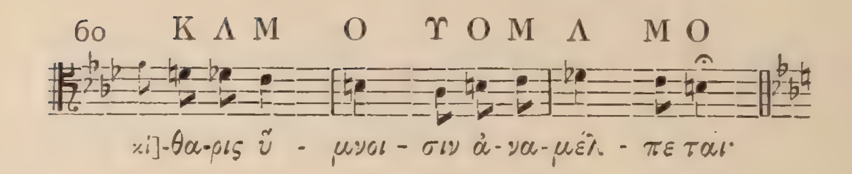

– – Λ Μ Ο – Κ Λ Γ Μ Ʊ Θ
μῆ - ρα τά-ου-ρων, ὁ-μοῦ-ου δὲ νιν Ἄ-ραψ


50 Ι Θ Γ – Θ Υ Ο Μ Λ Μ Ο
ἀ - τμὸς ἐς Ὄ-λυμ - πον ἀ-να-κίδ - ν[α]-ται·

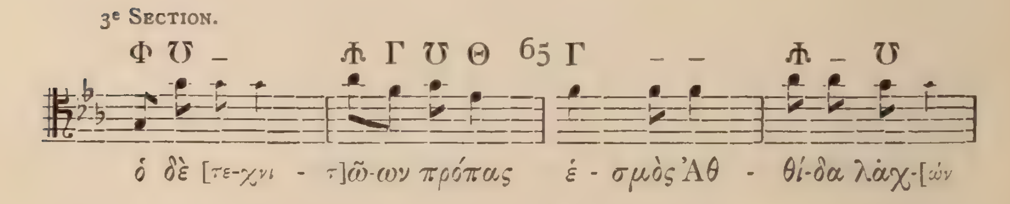

Υ Ο – – – Μ Λ Μ
λι-γὺ δὲ λω - τὸ-ος βρέμων

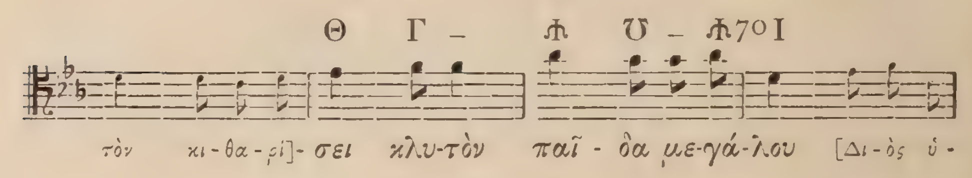

_ Λ Κ Λ Μ Μ Υ Ο _ Μ Λ Μ
ἀ - ει - ό-λοι-οις [μέ-]λεσιν ὠι - δα-ὰν κρέ-κει,

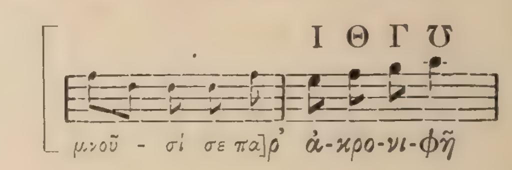

Γ _ Λ Κ Γ Μ
χρυ - σέ-α δ' ἀ - δύθρου[ς

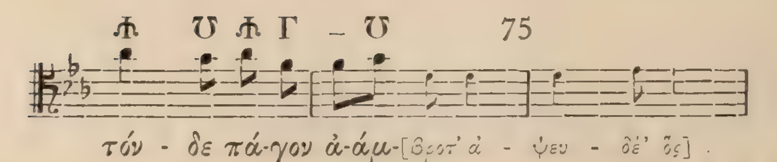

Κ Λ Μ Ο Υ Ο Μ Λ Μ Ο
κί]-θα-ρις ὕ - μνοι - σιν ἀ-να-μέλ - πε ται·

3e Section.


Φ Ʊ _ Ⴛ Γ Ʊ Θ Γ _ _ Ⴛ _ Ʊ
ὁ δὲ [τε-χνι - τ]ῶ-ων πρόπας ἑ - σμὸς Ἀθ - θί-δα λάχ-[ών

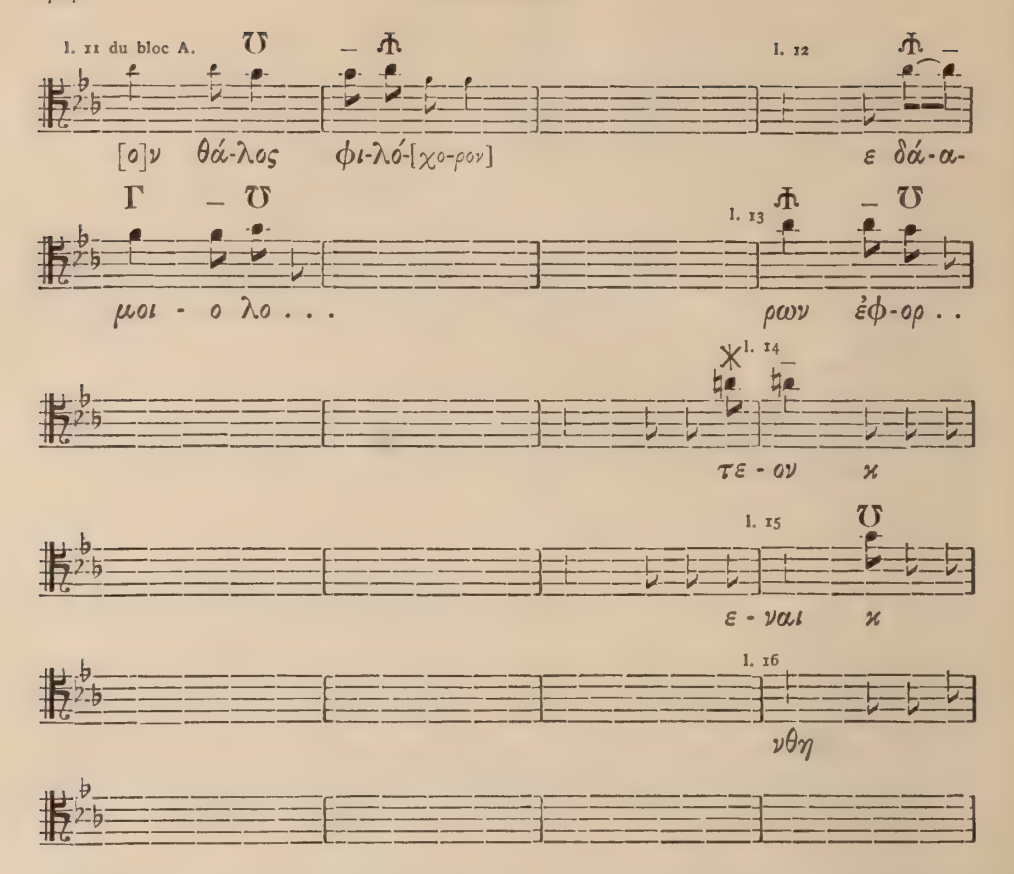

Θ Γ _ Ⴛ Ʊ _ Ⴛ Ι
τὸν κι - θα - ρί]- σει κλυ-τὸν παῖ - δα με-γά-λου [Δι - ὸς ὑ -


Ι Θ Γ Ʊ
μνοῦ - σί σε πα]ρ' ἀ-κρο-νι-φῆ


Ⴛ Ʊ Ⴛ Γ _ Ʊ
τόν - δε πά-γον ἀ-άμ-[βροτ' ἀ - ψευ - δέ' ὅς] .


Ⴛ Ʊ _ Ⴛ Γ Ω _ Γ
πᾶ - σι θνα - τοῖ-οις προφαί - νεις [λό-γι - α,


Μ Υ Μ _ 80 Ι Μ Ι Θ
τρ]ί-πο-δα μαν - τεῖ-ει - ον ὡς
Γ Θ Ⴔ Γ Ʊ Ⴔ Ʊ
εἶ - ει-[λες, ἐχ - θρὸς ὃν εφρ]-ου-ού - ρει-ει δράκων,
_ Φ Ʊ 85 Ι Ο Γ _
ὅ - τε τε-[οῖ - σι βέ - λε-σιν ἕ - τρ]η-η-σας αἰ -
Ⴔ _ Ʊ _ _
- ό-λον ἑ - λι - κτὰν [φυ-άν
90 Ι Θ Μ Ι Θ Γ _ Ⴔ
] συ-υ - ρίγ - μαθ' ἱ - ι - εὶς ἀ-θώ -
_ 95 Ʊ _ Ⴔ Ж Ⴔ _ Ʊ
π[ευ - τος . . . . δὲ Γα-λα-τᾶ-αν ἄ-ρης
100 Ι Θ Γ Φ
. . . . . ν ἐ - πέ - ρα-ασ' ἄ-σε -
πτ[ος]
4e Section.
105 Ʊ _ _ Ⴔ Γ
Ἄλλ' ἰ - ώ γε-έν-ναν . . .



La mélopée ne se confine pas dans l'étendue de l'octocorde dorien. Au grave elle ne la dépasse qu'à un seul endroit (mes. 17-18), où elle descend jusqu'à la parhypate des graves (F) sans toucher à l'indicatrice. Mais vers le haut elle atteint souvent la trite des suraiguës (ꟻ), et monte même un degré de plus dans les 3ᵉ et 4ᵉ sections. Bien qu'on n'ait retrouvé que des lambeaux épars de ces deux dernières parties, ils suffisent pour nous faire voir que le mélographe y utilisait le pycnum du tétracorde chromatique des suraiguës[1], sans pousser jusqu'à la nète (M′), note dépassant d'un intervalle de ton l'extrême limite supérieure assignée au *topos nétoïde*, à savoir *si*$\flat_3$ (au diapason actuel *sol*$_3$)[2]. Ici se terminait à l'époque d'Aristoxène (320 av. J. C.) l'échelle générale des sons musicaux exprimés par les signes de la notation.

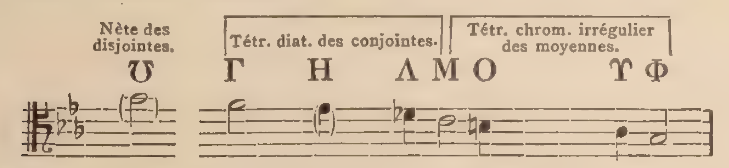
[1] On me dit qu'un publiciste allemand, M. Reimann, interprète les notes chromatiques de cet hymne comme des signes enharmoniques. Au fait, une telle interprétation n'est pas plus absurde ici que dans le chœur d'Euripide.

[2] *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 236 et suiv. On verra ce *si*♭ aigu employé dans le dernier fragment du second hymne delphique (ci-après V).

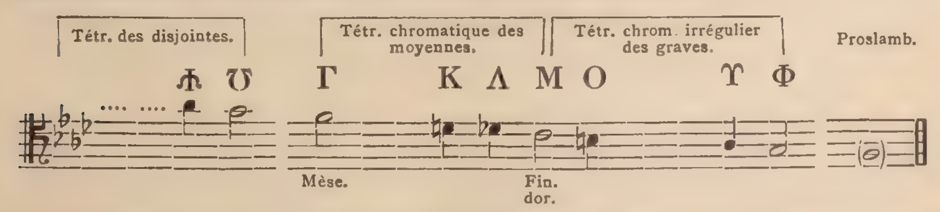
Abstraction faite des passages qui contiennent une métabole de ton (ce qu'en musique moderne on appelle une modulation), voici l'étendue complète et la forme de l'échelle dorienne employée dans notre hymne :



Parmi les changements qui s'opèrent dans les tétracordes situés à l'aigu de la mèse, remarquons d'abord la plus simple, celle qui remplace momentanément le tétracorde conjoint par le disjoint (mes. 29), transformant ainsi l'octave dorienne :

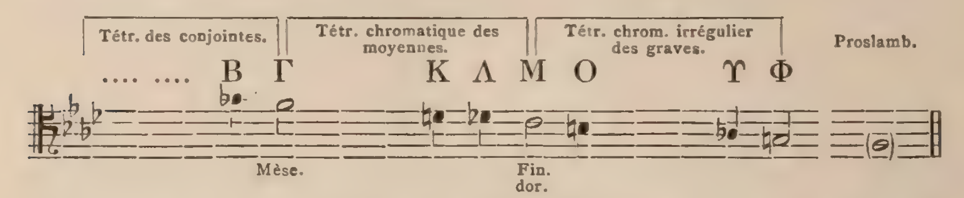


La deuxième section, intégralement conservée à six notes près, présente la combinaison la plus compliquée que l'on ait rencontrée jusqu'à ce jour dans la mélopée des Anciens. Dès les premières notes il y a métabole de ton : modulation à la quarte aiguë. Sauf deux passages où la cantilène retourne momentanément à son échelle fondamentale (mes. 41, 49-51), toute cette partie du chant appartient au ton hypermixolydien, dénommé à l'époque romaine hyperphrygien (♭♭♭). L'ensemble des fonctions harmoniques se déplace; *de* sol_2 *la fondamentale dorienne passe sur* ut_3 (repos partiels, mes. 46, 54, 57, 59; sauts caractéristiques de quarte, mes. 41-42, 44, 59). En même temps il se produit un changement de genre. *Au dessus de la quarte chromatique de 2e espèce,* devenue ici le tétracorde des graves, *se superpose un tétracorde des moyennes régulièrement chromatique.* De là une juxtaposition de trois demi-tons consécutifs (*ré — ré♭ — ut — si♮*), expressément prohibée par la doctrine aristoxénienne.



Ce n'est pas tout. A un certain endroit (mes. 42) le compositeur substitue, à l'aigu de la mèse hyperphrygienne, le tétracorde conjoint au disjoint, ce qui introduit un nouveau demi-ton (*sol♭*$_3$ — *fa*$_3$) dans l'échelle,

en sorte que celle-ci se trouve embrasser alors virtuellement les 12 sons du cycle chromatique des modernes[1].



A la fin de la deuxième section s'opère le retour définitif au ton initial par l'intermédiaire de la corde hétérogène (*si*♮), qui reprend sur l'arrêt final sa fonction de tierce de la fondamentale dorienne. La troisième section s'attaque par cette fondamentale, suivie de son antiphonie aiguë. Tout donne lieu de supposer que les deux dernières parties de l'œuvre musicale avaient la terminaison régulière du mode.

A quelle catégorie de chants devons-nous attribuer le grand hymne apollinique? M. Th. Reinach y voit un *prosodion* au sens étymologique du mot : autrement dit un chant choral exécuté pendant une procession solennelle[2]. Trois raisons m'empêchent d'adopter son idée, et me font pencher pour l'exécution monodique.

1° Le rythme quinaire exclut l'idée d'une mélodie chantée par un chœur en marche; une mesure ayant 3 temps au frappé et 2 au levé n'a jamais pu régler en Grèce les pas d'une foule se dirigeant vers un sanctuaire. Au reste nous savons quelle forme rythmique les anciens Hellènes employaient en pareille circonstance : c'était une variété du dimètre anapestique, ne différant du rythme de la marche militaire (l'*enoplios*) que par son mouvement plus posé. Jusqu'à la fin de l'antiquité le nom de *prosodiaque* lui est resté[3].

$\frac{2}{4}$ ‖: ♩ | ♩ ♪♪ | ♩ ♪♪ | 𝅗𝅥 | 𝄾 :‖ A répéter indéfiniment.

2° Le diapason et la facture de la mélodie sont défavorables à l'hypothèse d'un chant collectif. Tout le parcours de la cantilène appartient au *topos nétoïde*, à l'échelle des voix d'homme les plus élevées; le dessin mélodique se dirige avec une persistance marquée vers l'aigu. Pour

[1] Voici la progression des quintes dont est tirée cette échelle (les sons sous-entendus se trouvent entre crochets) : *sol*♭ — *ré*♭ — *la*♭ — [*mi*♭ — *si*♭] — *fa* — *ut* — *sol* — *ré* — [*la* — *mi*] — *si*. Il est à remarquer que cette série donne précisément l'orthographe la plus correcte de notre gamme chromatique de *fa* mineur (♭♭♭♭), à savoir : *fa* — *mi*♮ — *mi*♭ — *ré*♮ — *ré*♭ — *ut* — *si*♮ — *si*♭ — *la*♮ — *la*♭ — *sol*♮ — *sol*♭ — *fa*.

[2] *Revue des études grecques*, avril-juin 1894, p. XXXIII.

[3] *Mus. de l'ant.*, t. II, pp. 134, 325 (exemple de *prosodion*, p. 326), 368-369.

chanter l'hymne précédent le chœur aurait dû être uniquement composé de ténors, ce qui cadre fort mal avec les assertions des écrivains grecs, et notamment avec ce texte d'Aristide Quintilien : « Les styles de la mélopée « sont au nombre de trois : le style *dithyrambique* (lyrique chorale), le « style *nomique* (monodie lyrique), le style *tragique*[1]. Parmi eux *le « nomique est nétoïde, le dithyrambique est mésoïde, le tragique est hypa- « toïde*[2]. » D'autre part des intonations très difficiles se présentent à chaque pas, non-seulement dans la deuxième section, remplie de dessins chromatiques du tour le plus capricieux, mais dans le reste du morceau, où l'on rencontre des intervalles directs de triton, de fausse quinte, de septième, des sauts rapides d'octave etc. Tout cela nous semble dénoter clairement une composition destinée à l'exécution individuelle.

3° La coupe du morceau nous amène à des conclusions analogues : *elle n'est pas strophique*, comme l'était en général la musique chorale des Grecs, *mais commatique*. Le chant entier se divise en sections de longueur diverse, pourvues chacune de sa mélodie propre. Ce fut là depuis Terpandre jusqu'à Mésomède la forme affectée au chant monodique[3].

De toute façon donc, selon nous, le grand hymne n'est pas un chœur; nous y voyons, soit un péan citharodique[4], soit un *hyporchème* chanté par un seul, mais accompagné d'une danse collective[5].

Le plan musical de la composition, en rapport avec la disposition de l'œuvre poétique, offre un intérêt réel pour l'artiste moderne. L'introduction de l'hymne, une invocation aux Muses, dont malheureusement les premières mesures sont perdues, se distingue des parties suivantes par une plus grande simplicité dans sa cantilène, le thème fondamental de l'œuvre musicale. Pas une seule fois la corde irrégulière ne s'y fait entendre; la *lichanos* est supprimée purement et simplement, particularité qui nous reporte à l'échelle dorienne des vieux nomes apportés en Grèce par l'aulète mythique Olympe, et auxquels on rattachait historiquement la création du genre enharmonique[6]. Si l'absence de cette corde n'est pas dans le second hymne un pur effet du hasard, ce qui semble invraisemblable,

[1] De même dans la *Poétique* d'Aristote, ch. I.

[2] Meibom, pp. 29-30; 37e probl. mus. d'Aristote; *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 241.

[3] Voir plus haut, p. 33, § 23.

[4] Le poète fait mention d'instruments à vent, à côté de la cithare, mais non pas nécessairement, ce me semble, comme accompagnement de son propre chant.

[5] Un morceau de ce genre est décrit dans l'*Iliade*. Voir *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 373. — Aux fêtes de Delphes les choreutes dansants devaient faire partie de la troupe des artistes (τεχνιτῶν ἑσμὸς, mes. 63-65), tout aussi bien que le chanteur (citharède) et le mélographe, ceux-ci réunis peut-être en une seule et même personne.

[6] Plut. *Mus.* c. 11, passage traduit ci-dessus, p. 129, note 2.

nous devons croire que le rappel du procédé archaïque était une tradition imposée par le programme du concours de Delphes[1], et il est intéressant de la voir observée dans une composition aussi travaillée que celle-ci, et à l'endroit le plus saillant de l'œuvre.

Le texte de la deuxième section a un contenu épisodique : il décrit la procession des Athéniens, leurs sacrifices, leurs hymnes chantés au son des instruments. Au point de vue musical également, cette partie affecte le caractère d'une digression, mais par le luxe technique qui s'y déploie, elle tranche nettement sur le reste; le compositeur a traité avec une prédilection visible le passage consacré aux pèlerins de sa glorieuse cité natale, y prodiguant toutes les ressources de la métabole harmonique.

La troisième section, essentiellement lyrique, reprend l'idée-maîtresse de l'œuvre : la glorification d'Apollon; vers la fin elle rappelle l'attentat sacrilège et le miraculeux châtiment des Gaulois. Dès le début de cette partie la mélodie reprend le ton initial, mais en parcourant une échelle plus étendue. Quant au final, il ne nous en est parvenu que des lambeaux. Tout ce qu'il est possible d'entrevoir, c'est qu'il se développait principalement dans les régions les plus élevées de la voix. Nous savons par Aristote que ces passages surtendus, accessibles seulement aux virtuoses, étaient déjà alors d'un effet certain sur la foule[2].

En somme les principes généraux que le poète-compositeur du II[e] siècle avant J. C. a suivis dans la structure musicale de son œuvre ne sont guère différents de ceux qui régissent encore aujourd'hui la facture d'une œuvre vocale ou instrumentale non destinée à la scène. En faut-il davantage pour démontrer l'aveugle erreur de ces grammairiens qui prétendent faire de la musique des Grecs un assemblage de bizarreries inexplicables, sans analogues dans l'art d'aucun peuple connu, et bonnes seulement à fournir des sujets de dissertations à des savants non musiciens ?

IV *et* V. *Fragments d'un second hymne*[3].

Ils ont été exhumés dans le plus triste état de mutilation et de dispersion. Une foule de menus débris ne contiennent que des syllabes et des notes isolées : nous les avons laissés de côté. Même les deux blocs

[1] Beaucoup de compositions attribuées à Olympe sont mentionnées comme étant encore en usage jusqu'à l'époque d'Alexandre. On sait avec quel enthousiasme Platon, et après lui Aristote et Aristoxène, parlent des nomes en l'honneur d'Athéné et d'Arès, des *spondeia*, etc. *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 348.

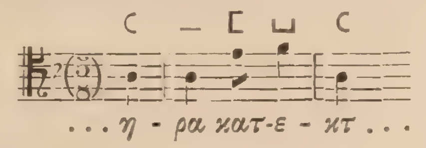
[2] Ci-dessus p. 14, note 1.

[3] *Bulletin de correspondance hellénique*, avril-juin 1894, pp. 604-610, transcriptions de M. Théod. Reinach. — Crusius, *Die delphischen Hymnen*, Goettingue, 1894.

principaux, dont nous reproduisons le contenu, n'ont pas gardé intégralement une seule ligne d'écriture. Comme chacun d'eux exhibe des vers d'un mètre différent, on a cru d'abord se trouver en présence de deux œuvres distinctes. Aujourd'hui les deux fragments ont été reconnus avoir fait partie d'une même composition, dont l'un formait le début, l'autre le final[1].

Les signes de la notation ne sont pas ceux qui s'emploient ordinairement pour la musique de chant. *Au dessus des syllabes du texte on voit les notes dites instrumentales.* Ce système d'écriture est le plus ancien, ainsi que nous le savons. Mais ici il ne peut être un indice d'antiquité, ce second hymne n'étant nullement antérieur au premier. Cependant il serait singulier qu'une telle particularité n'eût aucune signification. Selon nous, elle indique un chant destiné à être simplement accompagné à l'unisson, un ᾆσμα πρόσχορδον dans le langage technique des Grecs[2]. Notre hypothèse s'accorde bien avec le style mélodique, simple jusqu'à la sécheresse. L'échelle de transposition que nous révèlent les notes grecques est celle du lydien diatonique (♭), le ton ordinaire du chant à la cithare. Une seule métabole se remarque, reproduite dans les deux fragments : la transition au tétracorde des conjointes. Elle fait apparaître passagèrement un *mi*♭$_3$.

Malgré la disparition des cadences finales, on reconnaît partout l'harmonie dorienne, comprise ici entre *la*$_3$ et *la*$_2$. Les arrêts partiels de la mélodie ont lieu tantôt sur la fondamentale (*la*$_2$), tantôt sur la quinte (*mi*$_3$) ou la quarte (*ré*$_3$). La juxtaposition caractéristique des deux principales cordes du mode dans ce dessin de cinq notes, conservé sur une des brisures du marbre, ne laisse place à aucun doute.



[1] Ce résultat des plus récentes études des savants français m'est communiqué par M. Th. Reinach, qui a bien voulu se donner la peine de revoir mes feuilles d'épreuves contenant les hymnes delphiens, et de me signaler les conjectures infirmées par des recherches postérieures, ainsi que les améliorations apportées au texte depuis un an. Je tiens à le remercier ici d'une collaboration qui m'a été des plus précieuses pour cette partie de mon volume.

[2] Poll., l. IV, ch. 63. — Avant les découvertes de Delphes on ne connaissait qu'un seul chant grec écrit en notes instrumentales : la deuxième période de la mélodie pindarique publiée par le P. Kircher et tenue communément pour apocryphe (ci-dessus, p. 32). Justement cette notation était une des raisons que l'on faisait valoir contre l'authenticité; aujourd'hui elle crée plutôt une présomption favorable. En effet, la suscription du passage en question : χορὸς εἰς κιθάραν, *chorus ad citharam*, peut s'interpréter, ce me semble, par « chœur à l'unisson de la cithare ». Dans cette hypothèse, le début seul de la strophe aurait eu un accompagnement hétérophone.

Comme dans la section initiale du grand hymne et l'enharmonique primitif d'Olympe, le troisième degré ascendant de l'octave dorienne (*lichanos* du tétracorde des moyennes) reste inoccupé. La note ℸ (ut_3) n'a été relevée sur aucun des débris du monument.

Premier fragment (IV).



. . . . τ]α-άν-δε, καὶ

π[έτρι-ν]ον εἰς τ[έ-με-νος ἔλθ] - ετ' ἐ-πὶ τη - λέ - σκοπον

τά-αν-[δε Παρ - νασ - σί - αν] δι-κό-ρυ-φον κλει-ει-τὺν ὑμ-

. . . . Πι - ε-ρί-δες, αἳ νι-φο-βό-λους . . . . .

μέλ - πε-τε δὲ Πύ - θι-ον . . . .

Φοῖ - βον, ὃν ἔ - τι - κτε Λ[α - τὼ] . . . .

χερ - σὶ γλαυ - κᾶ[ς . . . . . . ἐ - ρι - θα - [λῆ

1 Cette lettre a sur le monument une forme plus ancienne (Ι).

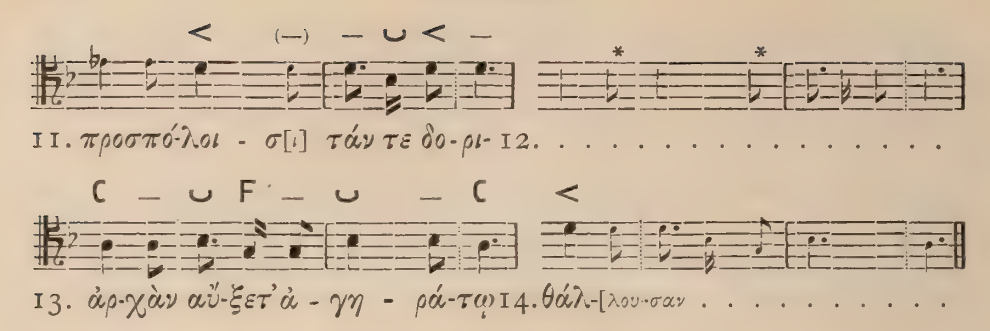
Nous retrouvons ici le mètre et le rythme péoniques, aussi facilement reconnaissables que dans l'hymne précédent, bien que les interruptions continuelles du chant ne permettent pas de reconstituer la coupe des périodes.

Les parties déchiffrables de la mélodie sont comprises dans l'étendue de l'ancien heptacorde, soit conjoint (*sol fa mi♭ ré ut si♭ la*), soit disjoint (*sol fa mi♮ ré ut si♭ la*); elles ne dépassent conséquemment que d'un seul degré, à l'aigu, l'étendue moyenne des voix d'homme.

Second fragment (V)[1].



[1] Reproduction héliographique de l'inscription à la fin du fascicule du *Bulletin;* transcription musicale de M. Th. Reinach, p. 608.



Les deux premières lignes ont contenu la fin de la partie péonique dont le fragment antérieur nous a conservé quelques lambeaux. De même que dans le grand hymne, les dernières phrases de la mélodie quinaire se maintenaient dans la région suraiguë de la voix d'homme. Deux fois nous voyons la cantilène atteindre le degré le plus élevé du *topos nétoïde*.

A la troisième ligne commençait la section finale de l'œuvre, nettement séparée de la précédente par le mètre et le rythme. Nous avons ici une mesure choréique, dansante (3/8), d'allure en quelque sorte populaire[1] : une suite de 14 membres tétrapodiques, petits vers glyconiens enchaînés sans pause (*versus nexi*), et formant un couplet unique, un *système* à la manière de certains chants de l'ancienne comédie attique. La mélopée redescend au registre moyen de la voix, s'étendant vers la fin jusqu'à l'indicatrice des graves. L'échelle parcourue dans la composition entière est d'une dixième. C'est encore une monodie, à notre avis, et probablement un hyporchème que nous retrouvons dans le second hymne, le dernier des monuments musicaux de Delphes qui ait été publié avant l'impression de ces lignes[2].

Note B (p. 60). — TEXTES RELATIFS A LA MUSIQUE PROFANE DEPUIS LE VIe SIÈCLE JUSQU'AU XIe.

Bien que mes extraits ne soient guère nombreux, comme ils proviennent en général de documents rarement maniés par les musicologues, il m'a semblé de quelque utilité de les réunir ici. La littérature que j'ai

[1] Nous avons transcrit le chorée irrationnel (— >) par la notation (3/8 ♩ ♪*) employée dans notre *Histoire de la musique de l'antiquité*. Ce spondée apparent ne remplace le trochée régulier, ternaire (3/8 ♩ ♪), que dans les mesures ou pieds qui précèdent le dactyle cyclique (3/8 ♪. ♬ ♪).

[2] En ce moment même M. Th. Reinach m'annonce la publication imminente d'un nouvel hymne delphique.

dû étudier pour l'histoire du chant liturgique est contenue en grande partie dans la *Magna bibliotheca veterum Patrum* et les *Sacra Concilia* de Labbé, collections qui ne sortent pas de la sphère strictement ecclésiastique. Il est un autre genre d'écrits qui, par sa nature même, est amené parfois à toucher à la vie mondaine et qui peut-être donnerait une moisson moins chétive pour notre sujet, c'est l'hagiographie bénédictine recueillie par Dom Mabillon.

Sans m'astreindre à traduire mes textes lorsqu'ils ne renferment aucun détail technique, je les reproduirai en les rangeant sous deux chefs : 1° chant, 2° instruments.

I. Les documents ne parlent pas seulement de chants exécutés par des hommes, mais aussi de chœurs de femmes ; les uns et les autres étaient accompagnés d'instruments et souvent aussi de danses.

Concile d'Auxerre (578) : « Non licet in ecclesia *choros saecularium vel* « *puellarum* cantica exercere. » (Labbé, *SS. Concilia*, t. V, p. 958.)

Venance Fortunat (avant 587) : « Quadam vice obumbrante jam noctis « crepusculo, *inter choraulas et citharas* dum circa monasterium *a saecula-* « *ribus multo fremitu cantaretur* et sancta (Radegundis) duabus testibus « perorasset diutius, dicit quaedam monacha sermone joculari : *Domina,* « *recognovi unam de meis canticis a saltantibus praedicari.* Cui respondit : « *Grande est si te dilectat conjunctum religioni audire stridorem saeculi.* « Adhuc soror pronuntiat : *Vere, Domina, duas et tres hic modo meas* « *canticas audivi, quas tenui.* Sancta respondit : *Testor Deum me nihil* « *audisse modo saeculari de cantico.* Unde manifestum est, ut carne licet « in saeculo, mente tamen esset in caelo. » (*Vita S. Radegundis reginae,* Mabillon, *Acta SS. ord. S. Bened.*, t. I, p. 73, § 36.)

Concile de Tolède (589) : « Exterminanda omnino est irreligiosa con- « suetudo, quam vulgus per sanctorum solemnitates agere consuevit, ut « populi, qui debeant officia divina attendere, *saltationibus et turpibus* « *invigilent canticis.* » (Labbé, *SS. Concilia*, t. V, p. 1014.)

Saint Grégoire (600) : poésies païennes chantées par des ecclésiastiques (voir ci-dessus, p. 79, note 1).

Concile de Cavaillon (650) : « Valde omnibus noscitur esse indecorum, « quod per dedicationes basilicarum, aut festivitates martyrum, ad ipsa « solemnia confluentes, *chorus femineus turpia quaedam et obscoena cantica* « *decantare videntur.* » (Labbé, *SS. Concilia*, t. VI, p. 391.)

Saint Boniface, lettre au pape Zacharie (742) : « Affirmant se vidisse « annis singulis (Alemanni vel Bagorii) in Romana urbe et juxta eccle- « siam in die vel nocte, quando kalendae januarii intrant, paganorum « consuetudine *choros ducere per plateas et acclamationes ritu gentilium*

« *et cantationes sacrilegas celebrare.* » (Patrol. lat. de Migne, t. 89, p. 747.)

Concile de Rome (743) : « Ut nullus kalendas januarias et Broma « colere praesumpserit,... aut per vicos et plateas *cantationes et choros* « *ducere.* » (Labbé, *SS. Concilia,* t. VI, p. 1548.)

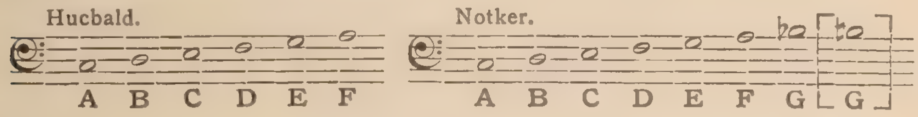
Statuts de saint Boniface (743) : « Non licet in ecclesia *choros saecula-* « *rium vel puellarum cantica exercere.* » (Patrol. lat. de Migne, t. 89, « p. 822.) *Qui in blasphemiam alterius cantica composuerit vel qui ea canta-* « *verit,* extra ordinem judicetur. » (Patrol. lat. de Migne, t. 89, p. 828.)

Les productions de la muse profane pénétraient dans les monastères, ainsi que nous l'apprennent deux décrets du Concile de Cloveshoe (747). Canon XII : « Ut presbyteri *saecularium poetarum modo in ecclesia non* « *garriant,* nec *tragico sono* sacrorum verborum compositionem ac « distinctionem corrumpant vel confundant, sed simplicem sanctamque « melodiam, secundum morem Ecclesiae sectentur. » Canon XX : « Ut « non sint (monasteria) ludicrarum artium receptacula, hoc est *poetarum,* « *citharistarum, musicorum, scurrarum.* » (Labbé, *SS. Concilia,* t. VI, pp. 1577-1579.)

Ces derniers textes, qui nous mènent jusqu'au règne de Pépin le Bref, mentionnent, à côté de l'*ars ludicra,* la musique destinée à l'amusement de la multitude, des chants de style dramatique. Un témoignage antérieur d'une centaine d'années constate en effet l'existence de pareilles cantilènes parmi les populations chrétiennes, et les caractérise en quelques mots : « Sonus vel melodia condecens (credentium) sancta « religione psallatur, *non quae tragicas difficultates exclamet,* sed quae in « vobis veram christianitatem demonstret, *non quae aliquid theatrale* « *redoleat,* sed compunctionem peccatorum faciat. » (Nicetius, évêque de Trèves, mort en 566, dans les *Scriptores* de Gerbert, t. I, p. 13.) Comme il n'existait plus nulle part de théâtres publics depuis le commencement du VI[e] siècle[1], ces représentations musicales, restes de la tragédie antique, ne pouvaient se produire que dans la demeure de riches personnages, et en des festivités de grand apparat. Quant aux exécutants, des artistes professionnels sans doute, nous reconnaissons en eux les descendants dégénérés des *cantores tragici* de l'époque romaine, les ancêtres des jongleurs (*joculatores*) et des ménestrels (*ministerelli*) du moyen âge. Ici encore, tout l'atteste, l'antiquité se relie au monde chrétien sans solution de continuité.

[1] Sur la cessation graduelle des spectacles publics en Gaule, voir le curieux passage de Salvien de Marseille dans la *Mus. de l'ant.,* t. II, p. 622.

II. Dans les pays qui ont subi une forte empreinte de la civilisation romaine nous ne rencontrons, depuis le VI[e] siècle jusqu'à la naissance des littératures nationales, que des noms d'instruments connus des Anciens. En Italie, comme en Gaule et en Espagne, le principal sinon le seul *instrument à cordes* est la cithare[1], graduellement appauvrie dans ses ressources musicales et devenue très grossière dans sa construction matérielle. Vers 910, Hucbald constate l'existence de cithares montées de *six* cordes[2]. Un siècle plus tard, Notker de Saint-Gall donne à ce genre d'instrument, qu'il appelle en tudesque *liru* et *rotu*, une étendue normale de *septième*[3]. L'un et l'autre indiquent comme limite grave de l'échelle instrumentale la corde répondant à UT_2, et marquée par la première lettre de l'alphabet latin[4].



Chez les peuples germaniques habitant les confins du grand empire romain, on voit se produire dès le VI[e] siècle un instrument à cordes inégales en longueur et nombreuses : la *harpe*. Le poète Venance Fortunat, qui le premier écrit ce terme technique, mentionne également l'instrument à cordes des Celtes de la Grande-Bretagne, la *crowd* ou le *crouth* : « Romanusque *lyra*, plaudat tibi barbarus *harpa*[5], Graecus Achilliaca, *crotta*[6] Britanna canat. » (l. VII, 8.)

[1] Voir Cassiod., *Expos. in Ps.* 150; Ven. Fort., *passim;* S. Grég., *Moral.*, l. XX, éd. bénéd., p. 674; Isidore de Séville, *Sent. de musica*, apud Gerb., *Script.*, t. I, p. 23. La *lyre* est citée à chaque moment, mais avec une acception purement symbolique. Il en est de même du *psalterium*, qui souvent, dans les explications allégoriques du psautier, est mis en parallèle avec la cithare. Tout cela n'a pas rapport à la pratique musicale.

[2] « Exemplum semitonii advertere potes in cithara sex chordarum, inter tertiam et « quartam chordam, seu ascendendo, seu descendendo. » Hucb., *De musica*, p. 109.

[3] Gerb., *Script.*, t. I, p. 96.

[4] Voir ci-dessus pp. 102-103. Cf. *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 439.

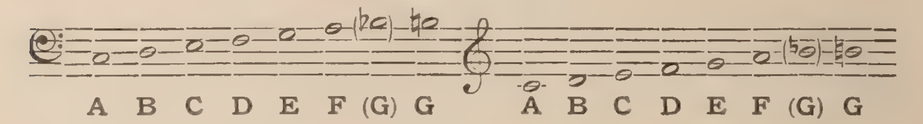
[5] C'est sans doute une harpe à cordes métalliques que Fortunat désigne, sous le nom pittoresque de *aerea tela*, dans le récit de son voyage sur la Moselle (l. X, 9) :

Vocibus excussis pulsabant organa montes,
Reddebantque suos pendula saxa tropos.
Laxabat placidos mox *aerea tela* susurros,
Respondit *cannis* rursus ab alpe frutex.
Nunc *tremulo fremitu*, modo *plano* musica *cantu*,
Talis rupe sonat qualis ab aere meat.

Pour comparer les cordes de la harpe avec les fils tendus sur le métier du tisserand, il fallait qu'elles fussent nombreuses et assez rapprochées les unes des autres.

[6] De là *rocta* en bas-latin, *rote* en vieux français.

Les *instruments à vent* mentionnés comme ayant été en usage réel pendant les siècles obscurs sont la flûte douce (*fistula*)[1] et le chalumeau (*tibia* ou *choraula*)[2]. Nous pouvons y ajouter l'*orgue*, si fréquemment exhibé dans les concerts et spectacles de la Rome impériale. Son usage comme instrument profane s'est continué dans la métropole de l'Occident jusqu'à l'époque de saint Grégoire (600)[3]. On perd ensuite de vue l'orgue pendant deux cents ans. Il apparaît de nouveau chez les écrivains franks postérieurs à Charlemagne sous sa dénomination grecque, *hydraulis*. Au IXe siècle son clavier, d'une étendue de deux octaves au moins, avait pour point de départ au grave, UT$_2$, comme les instruments à cordes de l'époque[4]; il possédait apparemment le *si*♭ à côté du *si*♮[5].



Les musicistes du Xe et du XIe siècle consacrent presque toujours un paragraphe à l'accord des tuyaux de l'orgue. Cet instrument commençait-il dès lors à se faire entendre dans les monastères, dans les cathédrales? L'histoire de l'orgue dans ses rapports avec le culte chrétien n'a pas été débrouillée jusqu'à ce jour. On ignore quand et où le majestueux instrument a fait sa première apparition à l'église, vers quelle époque son usage s'y est propagé, puis généralisé[6]. Un fait qui ne paraît pas contestable,

[1] On a vu que les *tibiae* se fabriquaient souvent en bronze (ci-dessus p. 394, note 2); il en était de même pour les flûtes : « *Aeris fistulae* sonoris aptari cantibus solent. » S. Grég., *Moral.*, l. XXXII, p. 1062.

[2] Fortunat à l'évêque Félix de Nantes, à propos de la dédicace de son église : « Clericus ecce *choris* resonat, plebs inde *choraulis* » (l. III, 6). Voir ci-dessus le passage de la vie de sainte Radegonde, où l'on voit des *choraules* et des *cithares* accompagner des chants mondains.

[3] *Moral.*, l. XX, p. 674-675. — Cassiodore décrit avec une clarté suffisante l'orgue à soufflets et son clavier (*Expos. in ps.* 150) : « Organum itaque est quasi turris diversis « *fistulis* fabricata, quibus flatu *follium vox* copiosissima destinatur; et ut eam modulatio « decora componat, *linguis* quibusdam *ligneis* ab interiora parte construitur, *quas* « *disciplinabiliter magistrorum digiti reprimentes*, *grandisonam* efficiunt et suavissimam « *cantilenam.* »

[4] Hucbald, *De mus.*, p. 110 : « Illorum » (sc. hydraulium vel aliorum musicae instrumentorum) « talis est dispositio, ut per tonum, tonum et semitonium, rursus tres tonos « continuos et semitonium usque ad octo voces scandatur, et ipsa rursus octava inci- « piendo superior per eosdem similiter metiatur gradus. »

[5] Voir ci-dessus, p, 103, note 1.

[6] A prendre au pied de la lettre certain passage du poème de Fortunat au clergé de Paris (l. II, 9), il faudrait admettre que déjà au temps de saint Germain (554-576) la

c'est que vers la fin du moyen âge les sanctuaires catholiques de quelque importance possédaient un orgue, *sans l'employer toutefois pour l'accompagnement du chant liturgique*[1].

Il me reste, pour clore cette notice, à dire quelques mots d'un instrument à percussion que l'on croit généralement n'avoir pas été connu en Europe avant les croisades. Il s'agit des timbales. Au VIe siècle, Cassiodore les décrit comme se jouant par paires, et s'accordant à une hauteur déterminée, tout à fait comme les timbales de nos orchestres : « Tympanum est quasi duobus modiis solis capitibus convenientibus « supra eos tensi corii sonora resultatio, quod musici disciplinabili « mensura percutientes *geminata resonatione modulantur*[2]. »

Note C (p. 61). — L'ORGANUM OU DIAPHONIE DU Xe ET DU XIe SIÈCLE.

Les notions que l'on peut réunir actuellement sur cette phase primitive de la polyphonie européenne découlent de trois sources :

1° un fragment, apparemment pseudonyme, inséré dans le tome II des *Scriptores* de Coussemaker (pp. 74-78), sous le titre : *Hucbaldi monachi Elnonensis quaedam a musica Enchiriade inedita*[3];

basilique de la Cité aurait possédé non seulement un orgue, mais un orchestre et un chœur nombreux d'hommes, de femmes et d'enfants :

Hinc puer *exiguis* attemperat *organa cannis*,
Inde senis largam ructat ab ore *tubam*;
Cymbalicae voces calamis miscentur *acutis*,
Disparibusque tropis *fistula* dulce sonat;
Tympana rauca senum *puerilis tibia* mulcet,
Atque hominum reparant verba canora *lyram*.
Leniter iste trahit modulus, rapit alacer ille :
Sexus et aetatis sic variatur opus.

Mais le savant éditeur de Fortunat, M. Ch. Nisard, croit (et je suis tout à fait de son avis) que c'est là un tableau tracé uniquement de fantaisie, et que les orgues, les flûtes douces, la trompette, les chalumeaux enfantins, les timbales et les cymbales n'ont résonné que dans l'imagination du poète, nourrie de souvenirs littéraires. Pendant les dix siècles suivants, il n'est question de rien de semblable dans les églises, en France ou en d'autres pays.

1 Voir mon *Nouveau traité d'instrumentation*, Paris, Lemoine, 1885, p. 311, note 1.

2 *Expos. in ps.* 150. De même dans le commentaire du ps. 80 : « Tympanum est quod « tenso corio quasi supra duas (ut ita dixerim) metas sibi ab acuta parte copulatas solet « resonare percussum. »

3 Ce document ne paraît pas être de la même main que le traité hucbaldien intitulé *Harmonica institutio* (ou *De musica*), le seul tenu actuellement pour authentique. Bien que la notation soit celle de l'*Enchiriadis*, l'auteur ne peut être cherché davantage de ce côté-là. La seule chose certaine, c'est que l'écrit est antérieur à Guy.

2° l'*Enchiriadis*, souvent mentionnée au cours du présent ouvrage et particulièrement p. 185;

3° les chapitres 18 et 19 du *Micrologus* de Guy d'Arezzo.

Ce que les trois écrivains appellent *diaphonie* ou *organum* est un chant polyphone exécuté avec une grande lenteur[1]. Il comporte deux variétés : l'*organum proprement dit,* une *harmonie à deux voix,* composée d'intervalles simultanés divers; la *diaphonie à deux, trois ou quatre voix,* formée d'une succession de consonances identiques. La première espèce, qui implique déjà un certain goût artistique, semble avoir eu quelque importance dans la pratique[2]. Résumons-en les règles essentielles, que Guy a formulées avec le plus de clarté.

La voix d'accompagnement (*vox organalis*) se pose, sauf exception, au-dessous de la voix chantant la mélodie principale (*vox principalis*).

Le plus souvent la voix organale suit le chant principal à la quarte grave. La consonance de quarte est l'intervalle essentiel de l'organum[3]. Néanmoins d'autres intervalles simultanés y sont admis : la tierce majeure, la tierce mineure, la seconde majeure. La seconde mineure n'est pas tolérée. De même sont exclus le triton, la fausse quinte, les sixtes, les septièmes, *et même chez Guy d'Arezzo la quinte juste*[4].

La partie d'accompagnement ne peut descendre au dessous d'UT$_2$, son sur lequel elle reste généralement lorsque la mélodie principale dépasse FA$_2$ vers le grave[5].

1 « Sic enim duobus aut pluribus in unum canendo modeste dumtaxat et concordi « morositate, *quod suum est hujus meli*, videbis nasci suavem ex hac sonorum commixtione « concentum. » *Enchir.*, p. 166. — « Sane punctos ac virgulas ad distinctionem ponimus « sonorum brevium ac longarum, *quamvis hujus generis melos tam grave esse oporteat,* « *tamque morosum, ut rhythmica ratio vix in eo servare queat.* » Couss., t. II, p. 75.

2 Le fait de trouver les règles de l'*organum* chez des musicistes écrivant en des pays situés des deux côtés des Alpes montre bien qu'il ne s'agit pas d'une expérimentation individuelle ou d'une pratique locale.

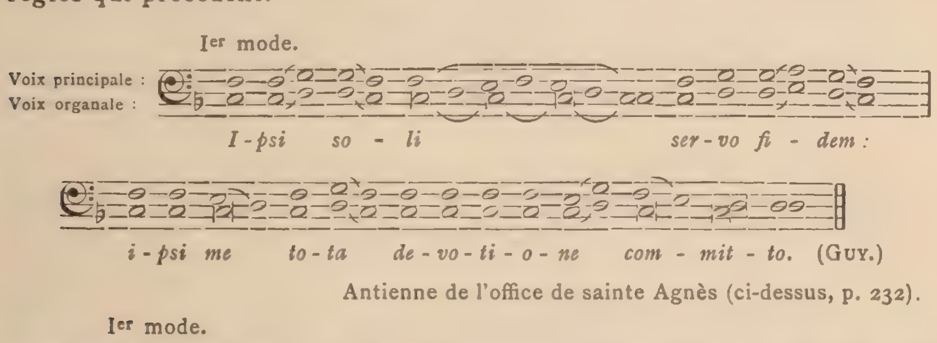
3 « Etenim lege melos istud adhuc commeat, quod in quartis locis, ducentem se can- « tum, organum comitatur. » Couss., t. II, p. 74. — « Cum plus diatessaron sejungi non « liceat, opus est, cum plus se cantor intenderit, subsecutor ascendat, ut videlicet C « sequatur F, et D sequatur G, et E sequatur a, et reliqua. « Guy, *Microl.*, c. 18.

4 « Superior nempe diaphoniae modus durus est (à savoir la diaphonie composée « d'intervalles identiques), noster vero mollis, *ad quem semitonium et diapente non admit-* « *timus*. Tonum vero et ditonum et semiditonum cum diatessaron recipimus; sed semi- « ditonum in his infimatum, diatessaron vero obtinet principatum. » *Ibid.*

5 « A trito enim infimo aut infimis proxime substituto deponi organum nunquam « licet. » Guy, ch. 18. La note UT est désignée ici comme troisième son (*tritus*), par rapport à l'échelle alphabétique A (= LA) B C, etc. Pour l'auteur de l'*Enchiriadis*, qui part du SOL grave, UT est le quatrième degré (*tetrardus*) des graves : « Vox quae organalis

A la fin de la cantilène, les deux parties se mettent à l'unisson. Le mouvement contraire qu'elles exécutent pour se rejoindre s'appelle *occursus*, et l'unisson est précédé généralement d'une seconde majeure ou d'une tierce majeure[1].

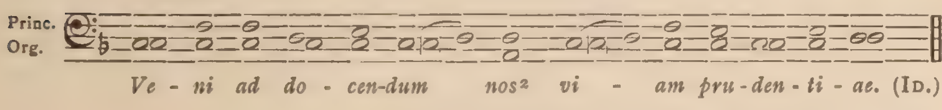
Voici des exemples donnés par nos auteurs, en démonstration des règles qui précèdent.



(Guy.)

Antienne de l'office de sainte Agnès (ci-dessus, p. 232).

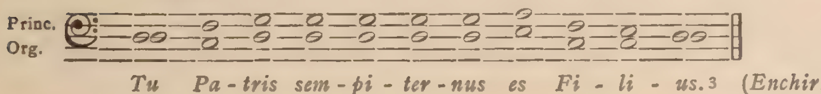
Ier mode.



(Id.)

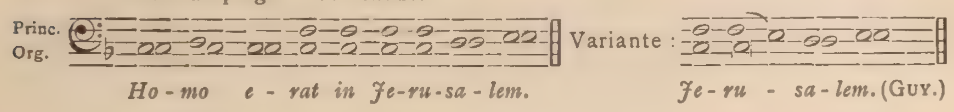
Fin de l'antienne *O sapientia* (ci-dessus, p. 144).

Ier mode.



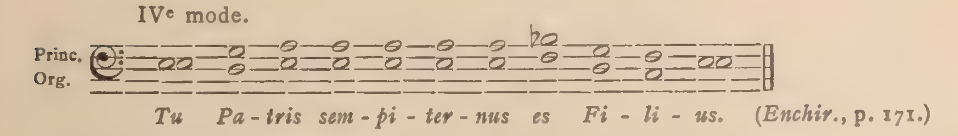
(*Enchir.*, p. 171.)

Deuterus plagal : IVe mode.



(Guy.)

IVe mode.



(*Enchir.*, p. 171.)

« dicitur, vocem alteram, quae vocatur principalis, eo modo comitari solet, ut..... nec « infra tetrardum sonum descendat positione, nec inchoatione levetur, obstante triti soni « inconsonantia (p. 169). » Ce troisième son *(tritus sonus)* inconsonant est si♭ (B), qui, au lieu d'une quarte juste, a au-dessus de lui un triton, mi (E).

[1] « Occursus tono melius fit, ditono non adeo, *semiditonoque nunquam.* » Guy, ch. 18.

[2] La descente exceptionnelle au-dessous de C est signalée par Guy.

[3] L'exemple, tel que le donne Gerbert, est fautif, et en contradiction absolue avec le commentaire qui suit : « Sic canendo senties, quomodo non obstante deuteri (E) tritique « soni (B) absonia, consonanter regione subquarta imponatur vocis organalis levatio, sed « rursus eadem absonia impediente, *tetrardum sonum* (C) *non transit positio.* » J'ai rectifié la *vox organalis* d'après cette explication, conforme à la règle commune.

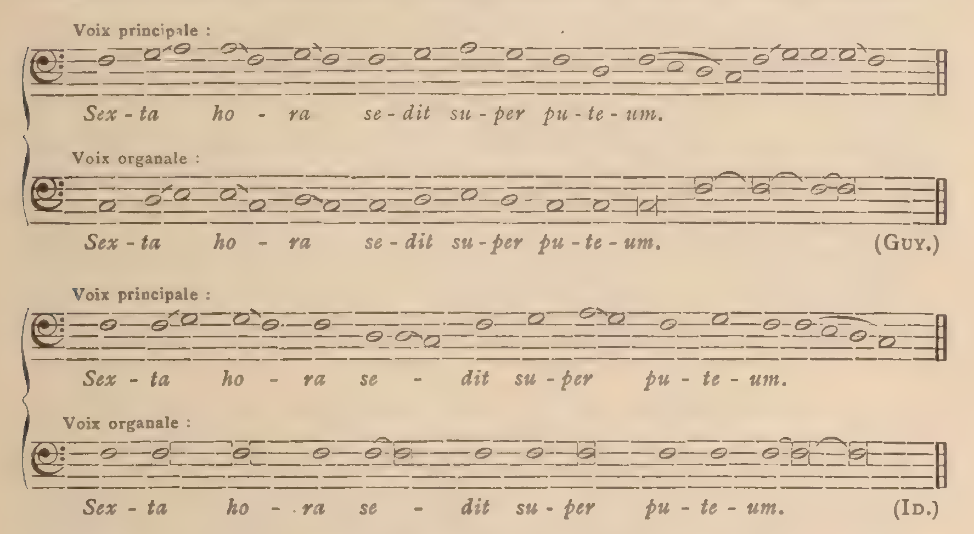


Toutes les formes modales ne sont pas également aptes à recevoir un accompagnement diaphonique. Les deux modes authentes qui renferment une quinte tritoniée, le IIIe et le Ve, s'y prêtent le moins; même ce dernier, selon l'*Enchiriadis,* ne souffre aucune harmonisation[2]. Guy désigne comme les plus favorables le protus (Ier et IIe) et le tétrard (VIIe et VIIIe); nous pouvons y ajouter, d'après les exemples, le IVe mode, en définitive une forme secondaire du VIIe. Mais c'est au VIe mode, à la forme embryonnaire du majeur européen, que revient le premier rang dans le chant

[1] La tierce mineure (♮—d) amenant l'*occursus* est en opposition avec les règles données par Guy lui-même; vraisemblablement le ♮ sur l'attaque de la dernière syllabe doit être un ♭, comme la note précédente.

« Haec transpositio (F a ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ c a G F), dum potissimum sono vadat ♮ deutero, « responsum organale apte non recipit (p. 171). »

polyphonique du haut moyen âge. Ainsi le proclame déjà le patriarche de la musique occidentale : *tritus* (*plagius*) *diaphoniae obtinet principatum.* Le VI[e] mode admet la voix organale non seulement au grave, comme d'habitude, mais parfois à l'aigu de la mélodie (*organum suspensum*), et à l'état de tenue sur la tonique, ce qui rappelle l'*ison* du chant byzantin.



Tels furent les humbles débuts d'un art qui, après six siècles de tâtonnements et de labeurs, devait aboutir aux célestes harmonies de Palestrina. L'origine instrumentale de cette polyphonie rudimentaire n'est pas douteuse; elle se trahit non seulement par les termes *organum*, *vox organalis,* mais encore par la défense caractéristique de faire descendre la partie d'accompagnement au-dessous d'UT_2, limite grave des cithares et des orgues au X[e] siècle (voir la note précédente).

A quelle époque la diaphonie des instruments a-t-elle été adaptée aux voix? Aucun écrit ne nous renseigne à cet égard. Tout ce qu'il est possible d'affirmer, c'est qu'au X[e] siècle l'innovation n'était pas récente; le pseudo-Hucbald et l'auteur de l'*Enchiriadis* parlent de l'organum comme d'un genre de musique couramment pratiqué de leur temps[1]. Encore moins connaissons-nous l'époque où les chanteurs à la cithare ont commencé à mettre *au-dessous de leurs mélodies* un accompagnement hétérophone suivant le chant note par note. En tout cas il est difficile de voir là une tradition antique. La *krousis* des citharistes et citharèdes gréco-romains se composait de dessins figurés *s'exécutant à l'aigu de la mélodie*

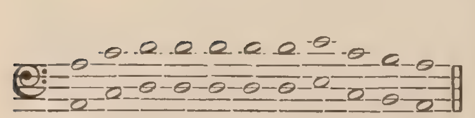
[1] « Haec namque est quam diaphoniam cantilenam, *vel assuete, organum* vocamus. » *Enchir.*, p. 165. — « De diatessaron symphonia quomodo melos *diaphonia* nascatur « videamus, quam *usitato vocabulo organum* nuncupamus. » Couss., t. II, p. 74.

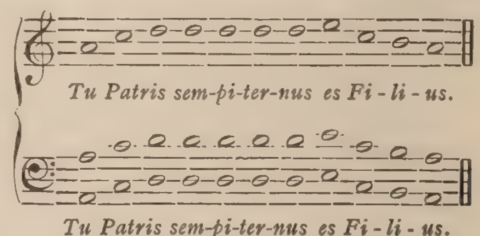
principale p. 34. A la vérité, il n'en pouvait être toujours ainsi dans la polyphonie des *tibiae* doubles. Chacune des mains de l'exécutant n'ayant que quatre doigts libres pour fermer et ouvrir les trous (le pouce avait à soutenir le tube), l'échelle de chaque tuyau était forcément limitée à une quinte. Lorsque la mélodie parcourait l'octave entière, elle devait donc passer d'un tuyau à l'autre, et se trouver tantôt à l'aigu, tantôt au grave de la partie accessoire : une simple tenue sans doute. Ceci à la rigueur a pu donner l'idée de l'*organum suspensum*.

Sur les chants polyphones de la seconde espèce, nous n'aurons pas à nous étendre longuement. Le mécanisme en est des plus élémentaires. La partie d'accompagnement marche constamment à l'octave, à la quinte ou à la quarte au-dessous de la voix principale, avec redoublement facultatif des deux parties (ou de l'une d'elles) à l'octave aiguë. C'est la simple reproduction de la mélodie dans les divers genres de voix.

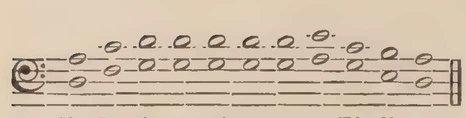
VOIX D'HOMMES. VOIX D'ENFANTS ET D'HOMMES.

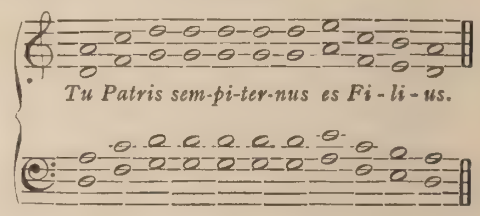
Chant homophone en octaves simples et redoublées.



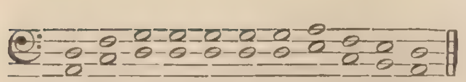


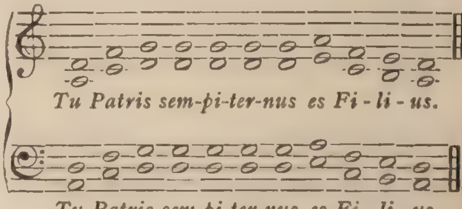
Diaphonie en quintes simples et redoublées.





Diaphonie en quartes simples et redoublées.





Moins intéressante pour nous que l'organum proprement dit, cette seconde espèce de diaphonie[1] jouissait aussi d'une estime moindre auprès des contemporains. Guy d'Arezzo la trouve peu agréable[2] et préconise exclusivement l'harmonisation à deux parties et à intervalles mêlés, mais en modifiant le procédé par l'élimination de la quinte.

Il serait très important de savoir quand et comment s'est opéré le passage de la diaphonie au *faux-bourdon*, harmonie vocale composée d'une suite d'accords de sixte, et quelle fut la part d'influence de la polyphonie primitive dans la création du *déchant*, forme archaïque du contrepoint fleuri, née en France, et apparemment à Paris, vers la fin du XIe ou au commencement du XIIe siècle[3]. Ce sont là des problèmes d'histoire musicale encore couverts d'épaisses ténèbres : jusqu'à ce jour la croissance embryonnaire de l'art nouveau créé par le génie occidental reste entièrement cachée à nos investigations.

Note D (p. 87). — LE RESPONSALE GREGORIANUM.

Publié dans l'édition bénédictine des œuvres de saint Grégoire d'après un manuscrit de Compiègne, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de la rue de Richelieu, ce recueil composite a été visiblement formé dans le nord de la France actuelle, et plutôt pour une cathédrale que pour une abbaye. Le principal témoignage contre une provenance monastique ou bénédictine (expressions synonymes à l'époque dont il s'agit) est la composition des offices de Vêpres. Partout nous trouvons cinq antiennes pour les psaumes, contrairement à la Règle de saint Benoît qui prescrit quatre psaumes seulement et un égal nombre d'antiennes.

[1] Les musicologues, influencés par la règle d'école qui prohibe la succession de plusieurs consonances parfaites de même espèce, ne manquent pas de déclarer intolérables et monstrueuses les diaphonies de l'époque hucbaldienne et guidonienne. C'est là un préjugé de contrepointiste. En définitive, des suites de quintes, *se produisant sans tierces et exécutées lentement par des voix bien justes*, n'ont rien de désagréable. Les quartes consécutives produisent au premier abord un effet bizarre, mais l'oreille s'y accoutume bientôt. J'en ai fait l'expérience personnelle le 8 juillet 1871, à une conférence archéologique donnée par mon ami Aug. Wagener, l'éminent helléniste, dans les ruines de l'abbaye de saint Bavon à Gand. A cette occasion je fis exécuter par un chœur d'hommes et d'enfants plusieurs spécimens diaphoniques des deux espèces; l'impression ressentie par l'auditoire, une centaine de personnes, fut profonde. Tout le monde fut unanime à trouver dans cette harmonie fruste un saisissant parfum d'antiquité très reculée. Il est vrai que le lieu se prêtait admirablement à une évocation de cette nature.

[2] Voir ci-dessus, page 418, note 4.

[3] Sur les premiers maîtres déchanteurs de Notre-Dame de Paris, voir l'Anonyme 4 dans le t. I des *Scriptores* de Coussemaker, p. 327 et suiv.

Ainsi qu'on s'en aperçoit à une inspection tant soit peu attentive, le document fondamental de la collection est d'origine romaine : l'ordonnance des Vêpres de la semaine de Pâques, identique à celle de l'*Ordo romanus I*, n'est strictement applicable qu'au service de la basilique pontificale[1]; la désignation *Pascha annotina* pour le III[e] dimanche après Pâques ne paraît pas avoir été en usage hors de Rome[2]. Quant à la date de l'écrit fondamental, nous pouvons fixer en toute sûreté la fin du VIII[e] siècle. En effet, ce qui appartient à cette partie du recueil est en concordance avec les textes qui ont servi de base au travail d'Amalaire, c'est-à-dire avec le responsorial et l'antiphonaire de l'office déposés à Corbie aux environs de 830, volumes que le comte Wala, frère du saint abbé Adelhard (et plus tard son successeur), avait emportés de Rome en 823. Or l'un des volumes contenait une notice conçue en ces termes : « *In nomine Domini nostri* « *Jesu Christi incipit Responsoriale de circulo anni temporibus ter beatissimi* « *et apostolici Domini Hadriani papae per indictionem septimam* (784-785). » Et à la fin : « *Hoc opus summus reparat Pontifex dominus Hadrianus sibi* « *memoriale per saecula.* »[3] Rien ne nous empêche d'identifier le *Responsale gregorianum*, quant à ses parties essentielles, avec le recueil liturgique formé sous Hadrien I à la date qui vient d'être indiquée.

Pour reconstituer l'antiphonaire de l'office en usage à Rome vers le moment où Charlemagne rétablit l'Empire d'Occident, il nous faut donc élaguer tout ce que nous reconnaissons comme des interpolations d'origine franke. Elles se rangent en trois catégories.

a) La première comprend les *textes antiphoniques ou responsoriaux qui n'ont jamais été admis dans le rituel local de Rome*, et dont les mélodies sont perdues pour la plupart. Ce sont les offices partiels ou complets

de saint Germain de Paris, le 28 mai (fragmentaire);
de saint Médard, le 8 juin;
de saint Symphorien, le 12 août (fragm.);
de saint Maurice, le 22 septembre;
de saint Vaast, le 1[er] octobre (fragm.);

[1] Voir les observations placées en tête de l'édition bénédictine.

[2] Ce terme, que l'on rencontre aussi dans le *Kalendarium romanum*, est expliqué dans la note 354 du sacramentaire grégorien.

[3] Amalaire, *De ord. antiph. Prolog.* Patrol. lat. de Migne, t. 105, p. 1243 et suiv. (extraits dans les *Orig. du chant lit.*, pp. 49-50). Conseiller du roi d'Italie, Lothaire, et cousin de Charlemagne, Wala se rendit à Rome comme envoyé de son maître. Nous rattachons sa mission aux événements qui se passèrent à la fin du pontificat de Pascal I. Voir Gregorovius, *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*, 3[e] éd., t. III, p. 47. Il devint abbé de Corbie après la mort de son frère, survenue le 2 janvier 827.

des saints Denis et ses compagnons, le 9 octobre;
des saints Crépin et Crépinien, le 22 octobre;
de saint Quentin, le 22 octobre;
de saint Brice, évêque de Tours, le 13 novembre;
de saint Thomas, le 21 décembre[1].

Nous donnons place ici également à une longue série d'antiennes (pp. 867-869) dont le texte, à part les premiers mots, est converti en une mélodie entièrement alléluiatique destinée à se joindre aux psaumes des Laudes[2]. La collection embrasse les fêtes et solennités de toute l'année, *y compris le Carême*. De pareilles modulations *jubilatoires*, survivance de la primitive organisation du chant antiphonique, ont été, dès le VI[e] siècle, limitées dans l'office romain au temps pascal et aux heures diurnales du dimanche (voir ci-dessus, p. 164 et suiv.)[3].

b) La deuxième catégorie d'additions consiste en *certaines parties d'offices introduites d'abord dans les églises de France, et incorporées plus tard au rituel romain :*

antiennes des Laudes au jour de l'Octave de l'Epiphanie (*Veterem*

[1] Le double office de la Toussaint inséré dans le *Responsale gregorianum* doit être rangé aussi parmi les additions gallicanes. Composé apparemment à la hâte, fort peu de temps après l'institution de cette solennité (830), il contient des antiennes empruntées à toutes sortes de fêtes : de la sainte Vierge, du Commun des Martyrs, de saint Jean Baptiste, de saint Michel, etc. Déjà avant la fin du IX[e] siècle il fut remplacé par un office en partie original (Réginon en cite une antienne, « *Sanctum et verum lumen* »); c'est celui de l'antiphonaire de Trèves. L'office actuel du bréviaire romain semble être le plus récent de tous.

[2] Amal. *De ord. antiph.* c. 78 : « *De antiphonis conversis per convenientiam soni in* « *alleluia*..... ut per Dominicas noctes super psalmos matutinales solum *alleluia* « audiatur. »

[3] De tout temps Rome paraît avoir tendu à restreindre le domaine du chant alléluiatique, plutôt qu'à l'élargir. Même si l'on en croit les écrivains grecs copiés par Cassiodore, l'Église romaine du IV[e] siècle n'entonnait l'*Alleluia* qu'au seul jour de Pâques. *Hist. eccl. trip.*, l. X, ch. 39 (éd. Garet, p. 324). Mais le renseignement doit se rapporter à la période constantinienne, car, déjà aux environs de 400, l'usage universel des Églises de langue latine (y compris les diocèses africains) se rapprochait sensiblement de la pratique actuelle. C'est ce qui ressort du passage suivant de saint Augustin : « Ut autem *alleluia* per illos solos dies quinquaginta (a Pascha usque « ad Pentecosten) in Ecclesia cantetur, non usquequaque observatur; nam et aliis « diebus varie cantatur alibi atque alibi, *ipsis autem diebus ubique.* » *Ep.* 55, *ad inquis. Januarii.* — Pour l'Espagne et l'Afrique, antérieurement à la conquête musulmane, voir Isidore de Séville, *De off. eccl.*, l. I, ch. 13. — En Gaule on a été toujours le plus prodigue de chants alléluiatiques; au VI[e] siècle ils se faisaient entendre jusque dans les obsèques. Voir la vie de sainte Radegonde, de Fortunat, dans Mabillon, *Acta SS. ord. S. Benedicti*, t. I, p. 333.

hominem, voir ci-dessus, p. 314), supprimées lors de la revision du XVIe siècle;

antiennes de l'office nocturne aux fêtes de Pâques, de l'Ascension, de la Pentecôte (ci-dessus, p. 171, note 7);

répons et antiennes de la fête du martyre de saint Jean-Baptiste, 29 août (ibid., note 5).

c) Quant à la troisième catégorie d'adjonctions gallicanes, elle se compose *d'un groupe de textes originairement romains, mais tombés en désuétude à la basilique pontificale sous le règne de Charlemagne.* Il s'agit des antiennes évangéliques des dimanches après la Pentecôte (ci-dessus, p. 184, note 1). Elles ne se trouvaient point dans l'antiphonaire d'Hadrien; c'est là ce qui se déduit visiblement et de la place qu'elles occupent dans la compilation pseudo-grégorienne, tout à la fin, et de leur suscription spéciale (*Incipiunt antiphonae per dominicas ab octava Pentecostes usque ad Adventum Domini*). Au dire des chantres franks, contemporains de Louis le Pieux, elles avaient été apportées en France par les maîtres de la *schola* pontificale au temps de Pépin le Bref (ibid.). Ceci n'a rien que de vraisemblable; en effet pour la provenance des textes et la forme mélodique, elles sont entièrement semblables aux antiennes romaines des autres dimanches de l'année. D'ailleurs nous savons par la préface d'Amalaire que certaines églises du royaume frank, nommément Metz, possédaient des antiphonaires romains antérieurs au recueil d'Hadrien[1], et en certains endroits différents de celui-ci : c'étaient apparemment des copies faites sur les livres que le pape Paul I avait envoyés à Pépin vers 760. De la fusion des deux classes de documents sortit l'antiphonaire romain du moyen âge.

Une dernière interpolation du rédacteur français fut l'office monastique de saint Benoît, dont tous les textes ont été tirés des *Dialogues* de saint Grégoire le Grand. Étranger au calendrier de la basilique pontificale, il s'introduisit en beaucoup d'églises au nord des Alpes : Trèves le chantait au temps de Réginon.

Après défalcation des divers éléments adventices qui viennent d'être énumérés, nous pouvons sans difficulté dresser la table des matières contenues dans le *Responsale* hadrianien de 784-785. Nous la diviserons en quatre sections.

I. Le Propre du Temps depuis l'Avent jusqu'à la Pentecôte, sauf l'office alléluiatique de la Septuagésime. (Les chants du 1er dimanche de l'Avent ont disparu accidentellement du manuscrit.)

1 « Cognovi nostra volumina antiquiora esse aliquanto tempore volumine illo Romanae « urbis. » *De ord. antiph. Prolog.*

II. Les fêtes suivantes du Propre des Saints (l'astérisque désigne celles qui n'ont plus de chants spéciaux depuis le XVI[e] siècle) :

sainte Agnès, le 21 janvier (lacune accidentelle du manuscrit);
Purification, le 2 février;
sainte Agathe, le 5 février (lacune du manuscrit);
*saint Valentin, le 14 février (fragmentaire);
*saint Georges, le 23 avril (fragm.);
saints Philippe et Jacques, le 1[er] mai (fragm.);
saint Jean Baptiste, le 24 juin;
saints Jean et Paul, le 26 juin;
saint Pierre, le 29 juin;
saint Paul, le 30 juin;
saint Laurent, le 10 août;
*saint Tiburce, le 11 août (fragm.);
*saint Hippolyte, le 13 août;
Assomption, le 15 août;
*saint Hermès, le 28 août (fragm.);
Nativité de la sainte Vierge, le 8 septembre;
Exaltation de la Croix, le 14 septembre;
*saints Côme et Damien, le 27 septembre (fragm.);
saint Michel, le 29 septembre;
saint Martin, le 11 novembre;
sainte Cécile, le 22 novembre;
saint Clément, le 23 novembre;
saint André, le 30 novembre;
sainte Lucie, le 13 décembre.

III. Commun des apôtres;
— de plusieurs martyrs;
— d'un seul martyr;
— d'un confesseur;
— d'une vierge[1];
— de la dédicace d'une église.

IV. Un appendice contenant :

les antiennes extraites du cantique des trois enfants dans la fournaise[2];

[1] Entre l'office des confesseurs et celui des vierges, le *Responsale gregorianum* insère les répons et les antiennes *De susceptione regum* (pp. 852-853). La place est singulière. Au reste l'origine de l'office me paraît incertaine.

[2] « Eas non aliter ordinavi nisi juxta ordinem ceterorum antiphonariorum. » Amal. *De ord. antiph.* c. 70.

les antiennes et répons pris dans les livres de l'Ancien Testament qui fournissent les leçons de l'office nocturne durant toute la période annuelle comprise entre l'Octave de la Pentecôte et le premier dimanche de l'Avent[1];

les antiennes empruntées aux deux grands cantiques de l'Évangile, *Benedictus* et *Magnificat*[2].

Là se terminait probablement l'antiphonaire des Heures promulgué par le pape Hadrien I en 784-785.

Il nous reste à mentionner une couple d'additions faites postérieurement à la clôture de la primitive collection gallicane. Le recueil destiné à l'usage liturgique se terminait visiblement par les antiennes des dimanches après la Pentecôte (p. 873). En effet, les maximes édifiantes qui suivent (*Perfecti estote,* etc.), puisées en grande partie aux épitres de saint Paul, ne se trouvent pas là à titre de textes chantés dans l'office divin. C'est l'épilogue du compilateur.

Vient ensuite, dans l'unique édition actuellement existante du *Responsale gregorianum,* la série des répons brefs chantés aux grandes solennités de l'année[3], aux jours ordinaires et aux fêtes des saints (pp. 873-877). Ici encore une provenance bénédictine paraît invraisemblable, puisque l'heure monastique de Prime ne figure nulle part. Cette particularité prouve également que le petit document est antérieur au IXe siècle. Vers 830 l'office de Prime devait se chanter depuis longtemps dans les cathédrales; sans cela Amalaire n'aurait pas manqué de mentionner la récente introduction de cette partie du service ecclésiastique. Il est donc à peu près certain que les textes des répons brefs ont été réunis, au plus tard, à l'époque d'Hadrien I, et tout nous porte à supposer qu'ils remontent à l'organisation primitive du chant des Heures.

La dernière section additionnelle du *Responsale gregorianum* se compose des antiennes du *Mandatum* (pp. 877-878). La cérémonie du lavement des pieds, à l'office du jeudi-saint, est une très ancienne institution de l'Église catholique[4]; toutefois elle ne figure pas dans le service de la basilique pontificale décrit par l'*Ordo romanus I.* Il est assez difficile de savoir où le scribe du IXe ou du Xe siècle a pris ces antiennes, dont aucune n'est enregistrée dans le *tonarius* de Réginon.

1 « Maxime per Dominicas noctes ab octavis Pentecostes usque in Adventum Domini « Romani canunt antiphonas de historiis librorum unde responsoria assumpta sunt, aut « *Alleluia,* cum hymnis Zachariae et sanctae Mariae. » *Ibid.*

2 Amalaire les plaçait avant les répons et antiennes tirés de l'Ancien Testament.

3 Ceux de Pâques manquent.

4 Voir la note 282 du Sacramentaire grégorien (pp. 334-336).

Les pages précédentes n'ont d'autre prétention que d'exposer très sommairement mes vues sur la formation du plus ancien recueil connu renfermant les textes chantés de l'office des Heures. Dans l'état actuel des sources, il me semble difficile de faire davantage. Un examen détaillé du *Responsale gregorianum* ne sera guère possible avant que la littérature du chant liturgique ne nous soit connue par des éditions conformes aux légitimes exigences de notre époque.

Note E (Introduction, p. XXXI). — OFFERTOIRE DU XXI[e] DIMANCHE APRÈS LA PENTECÔTE, AVEC SES VERSETS.

Nous publions ce chant d'après un *Antiphonale missarum* manuscrit du XIII[e] siècle (ou même peut-être du XII[e]), provenant de l'abbaye de saint Thierry, près de Reims.

I[er] mode.

Vir e - rat in ter - ra, no - mi - ne Hiob,

sim - plex et re - ctus, ac ti - mens De - um,

quem Sa - tan pe - ti - it ut ten - ta - ret : et da - ta

est e - i po - te - stas a Do - mi - no in fa - cul - ta - te

et in car - ne e - jus, per - di - dit - que o - mnem sub - stan-

ti - am i - psi - us, et fi - li - os, car - nem

quo - que e - jus gra - vi ul - ce - re vul - ne - ra - vit.


Vers. I.
U - ti - nam ap-pen-de-ren-tur pec-ca-ta
me - a, u - ti - nam ap - pen - de - ren - tur
pec - ca - ta me - a,
qui - bus i - ram me - ru - i, qui - bus
i - ram me - ru - i, et ca - la - mi -
tas, et ca - la - mi - tas, et ca - la -
mi - tas quam pa - ti - or, haec gra - vi - or
ap - pa - re - ret.
Vers. II.
Quae est e - nim, quae est e - nim, quae est
e - nim for - ti - tu - do me - a, ut sus - ti - ne - am?
aut quis fi - nis me - us, ut pa - ti - en - ter a - gam?
aut fi - nis me - us ut pa - ti - en - ter a - gam?

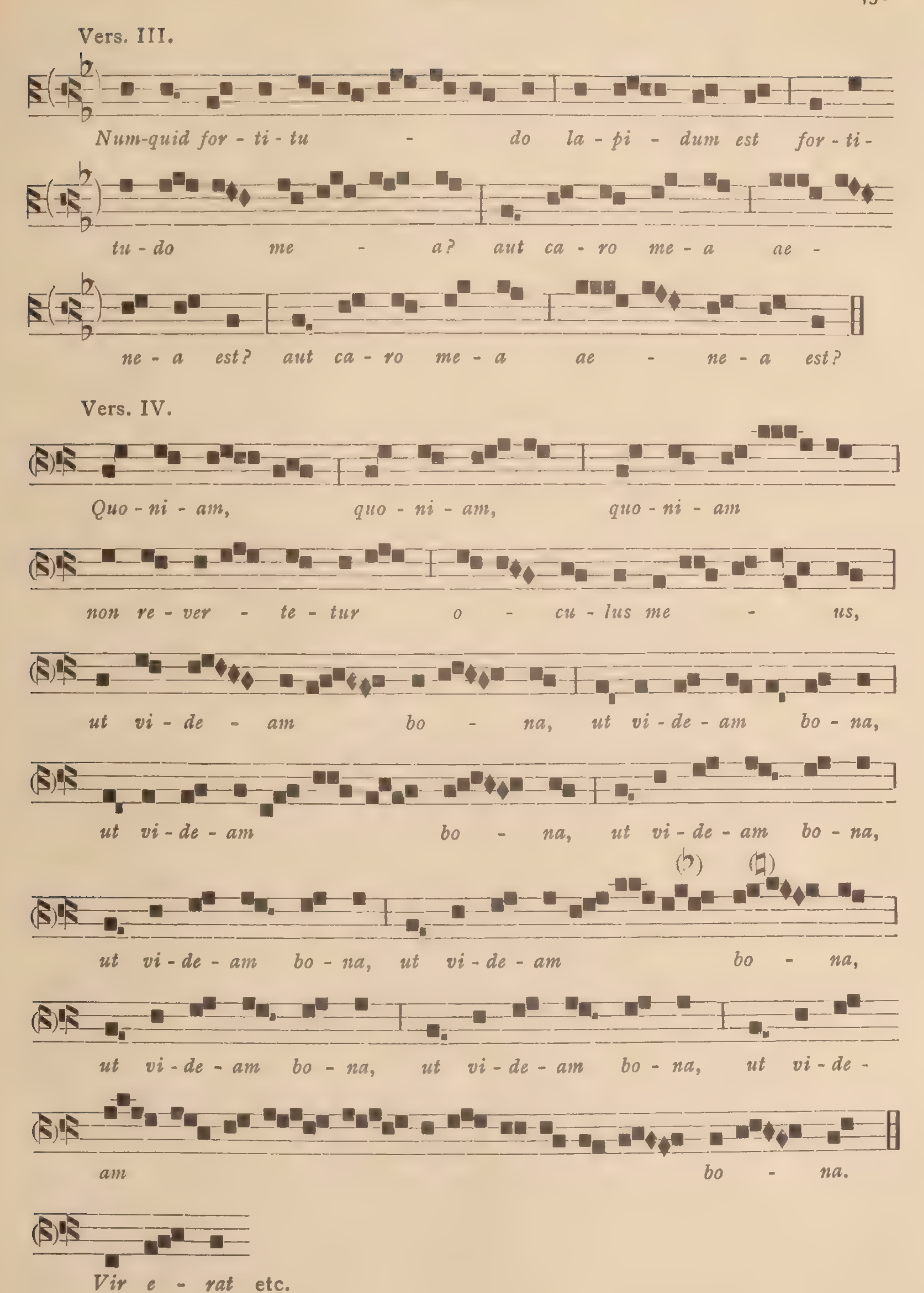

Vers. III.
Num-quid for - ti - tu - do la - pi - dum est for - ti -
tu - do me - a? aut ca - ro me - a ae -
ne - a est? aut ca - ro me - a ae - ne - a est?
Vers. IV.
Quo - ni - am, quo - ni - am, quo - ni - am
non re - ver - te - tur o - cu - lus me - us,
ut vi - de - am bo - na, ut vi - de - am bo - na,
ut vi - de - am bo - na, ut vi - de - am bo - na,
ut vi - de - am bo - na, ut vi - de - am bo - na,
ut vi - de - am bo - na, ut vi - de - am bo - na, ut vi - de -
am bo - na.
Vir e - rat etc.

TABLE DES MATIÈRES.

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES ANTIENNES COMPRISES DANS LE CATALOGUE THÉMATIQUE[1].

Les caractères italiques désignent les antiennes qui ne se chantent plus dans l'office romain.

[1] Celles des antiennes que j'ai notées au cours de l'ouvrage, à titre d'exemples, sont signalées dans le catalogue thématique.

SECOND APPENDICE.

Note F. — LE NOUVEL HYMNE DELPHIQUE.

Ce document musical, dont j'annonçais la publication imminente au printemps de 1895 (ci-dessus, p. 412, note 2), a paru depuis lors dans le *Bulletin de Correspondance hellénique* (t. XVIII, pp. 345-389, pl. XII-XXVII), et je remplis ici l'engagement que j'ai pris envers les lecteurs de ***La Mélopée antique dans le Chant de l'Église latine.***

Comme pour la première découverte de même genre faite par les savants explorateurs des ruines de Delphes, le déchiffrement et la restauration du texte ont été plus particulièrement l'œuvre de M. Alexandre Weil. La lecture des signes musicaux et leur traduction en notes modernes sont dues à M. Théodore Reinach. Chacun des deux érudits français a examiné et analysé cette nouvelle trouvaille, à son point de vue spécial, dans une dissertation préliminaire[1].

Il ne nous appartient pas de juger le travail de reconstitution littéraire; il fallait la science philologique et l'autorité de M. Weil pour la tenter. Quant à la partie musicale, qui est davantage de notre

[1] A cette occasion M. Th. Reinach revient sur le premier hymne delphique, et en donne une transcription rectifiée d'après le véritable ordre des deux moitiés du monument (voir ci-dessus p. 396). Il publie dans le même fascicule du *Bulletin* une nouvelle version rythmique de la chanson de Tralles, qui ne me paraît guère plus acceptable que celle de M. Crusius (p. 387). — M. R. indique la mesure de $\frac{12}{8}$ en tête du morceau. Mais si l'on attribue à la longue de trois temps (└—) sa valeur régulière (♩.), on trouve dans le 2e et le 3e vers 13 temps simples. De plus les longues des trois derniers vers tombent généralement à contretemps. Jusqu'à ce que l'on ait découvert une rythmopée plus satisfaisante, je m'en tiendrai à la première interprétation de M. Reinach. Outre qu'elle fournit un rythme très naturel, elle a le grand mérite de donner un sens musical à la succession mélodique.

compétence, nous n'avons à adresser à M. Reinach que des félicitations et des éloges pour la manière dont il s'est acquitté de sa tâche difficile. Quand on examine, même armé d'une bonne loupe, la reproduction héliographique du monument dans son état actuel, on se fait une idée de ce qu'il a fallu d'efforts et de patience pour en mener le déchiffrement à bonne fin. Nous reproduisons ci-après le texte établi par M. Weil; de même nous transcrirons les notes grecques lues par M. Reinach, sauf en trois ou quatre endroits où la dégradation du marbre laisse le choix entre plusieurs interprétations.

Le chant que nous allons mettre sous les yeux du lecteur ne lui sera pas totalement inconnu. Des fragments de la partie initiale et de la dernière, déjà connus depuis plus de deux ans, ont été insérés et analysés dans ce volume (pp. 408-412). Toutefois les nouvelles découvertes, pour considérables qu'elles soient, sont loin de nous avoir livré dans son intégrité cette composition antique, la plus développée de toutes celles dont il nous reste quelque chose. Aucun vers ne nous est parvenu complet. Nulle part nous ne rencontrons une période musicale se poursuivant sans interruption, comme nous en a fourni le premier hymne delphique. Pour la restitution conjecturale des parties détruites de la cantilène, nous avons accepté en grande partie les compléments proposés par M. Reinach. Depuis la découverte importante de MM. Crusius et Monro, relativement à la concordance de l'accent grammatical et des flexions mélodiques (voir p. 387), une restauration de ce genre n'est plus abandonnée à l'arbitraire pur, et lorsque la lacune ne comprend qu'un petit nombre de syllabes, le champ des conjectures est très étroitement limité. Souvent même une seule combinaison est possible[1].

Ce second hymne n'a pas apporté avec lui, comme le précédent, des surprises à première vue déconcertantes. Il n'est évidemment pas l'œuvre d'un novateur, et ne présente rien de problématique. Toutes ses formes mélodiques s'expliquent sans difficulté par les doctrines communes à tous les écrivains musicaux de l'antiquité. Mais par cela même il nous avance plus que tout autre document dans la connaissance de la mélopée grecque. Pour la première fois nous pouvons voir là, mis en œuvre, des mécanismes techniques dont nous ne possédions jusqu'à ce jour que la théorie abstraite, par exemple les métaboles tonales. Aussi ferons-nous

[1] On s'en convaincra aisément en comparant les lambeaux primitivement découverts de la section finale (p. 411) avec la partie correspondante, telle qu'on la connaît aujourd'hui (ci-après pp. 461-462). *Toutes mes conjectures vérifiables ont été confirmées* par les parties du monument déchiffrées récemment.

une analyse musicale de ce morceau plus détaillée que celle que nous avons consacrée au premier hymne.

Au point de vue du mètre et du rythme, le texte se divise en deux parties de longueur inégale. La première, en vers péoniques, embrasse les six septièmes du poème entier; la seconde, composée de mètres de la famille des logaèdes (rythmes ternaires mêlés de pieds binaires), se détache nettement du reste et forme une sorte d'*epilogos* ou *exodion* (ainsi s'appelait, d'après Pollux, le final du nome terpandrien).

On peut distinguer dans la partie péonique neuf sections (*commata*), d'étendue et de coupe différentes. Leurs limites sont nettement marquées par le contenu du texte, par la ponctuation, par la contexture de la mélodie[1]. Les vers des sections 1-9, que M. Weil a reconstitués et complétés d'après les règles observées dans la poésie mélique des Grecs, ont la même structure que ceux du premier hymne delphique (p. 397). Des pentapodies se décomposant en 3 + 2 mesures, et des tripodies formant un vers entier ou la moitié d'une hexapodie sont les mètres les plus fréquents. On rencontre aussi la dipodie, tantôt comme hémistiche, tantôt comme vers séparé (mes. 46-47, 92-93, 109-110). Les quatre divisions intérieures de la mesure que nous avons relevées dans le premier hymne (p. 397) se rencontreront ici sans aucune variante nouvelle.

La partie logaédique, la dernière, appartient à la classe des mètres *glyconiens*, tétrapodies trochaïques renfermant un seul dactyle ternaire ou *cyclique* (ici il se trouve tantôt à la 2e, tantôt à la 3e mesure), et ayant une terminaison catalectique. Ainsi que dans tous les rythmes où se mêlent trochées et dactyles, le battement de la mesure n'indiquait que le temps fort de chaque pied. La tétrapodie glyconienne mettant ses *ictus* les plus énergiques sur la première et la troisième mesure simple[2], doit se traduire à la moderne par deux mesures à $^6/_8$. Les trochées qui précèdent le dactyle unique sont irrationnels à volonté[3].

Voici les variantes constatées dans les parties du marbre restées lisibles.

[1] M. Reinach réunit les sections 3, 4 et 5 en une seule péricope. Je ne vois pas en quoi ces sections se tiennent plus que les autres, même sous le rapport du texte. Pour ce qui est de la musique, elles se détachent nettement les unes des autres par un changement de l'échelle tonale.

[2] Cela se voit surtout au membre final.

[3] Des iambes retournés (⏗ —), tenant la place de trochées, ne se trouvent que dans les restaurations de M. Weil.

Glyconien 3e
a) 11.
b) 6. 9.

Glyconien 2e
c) 2. 4. 13.
d) 14.

Les 14 tétrapodies logaédiques ne constituent pas autant de petits vers séparés. Elles ne s'unissent pas davantage deux par deux, de manière à former sept vers proprement dits[1] (c'est-à-dire terminés sur une fin de mot[2]). Toute la série s'enchaîne sans arrêt de la mesure : c'est une seule période mélodique, un *système*[3], dont le membre final est mis en relief par une forme doublement catalectique (*d*), cadence passée à l'état de type fixe dans la poésie chantée des Grecs.

Ce rythme facile, et d'une carrure entièrement moderne, a eu pendant toute l'antiquité son emploi le plus fréquent dans la chanson érotique, dans les ariettes de la comédie. Cependant il appartient aussi au grand style de la tragédie. Les trois couples strophiques du premier *stasimon* de l'*Agamemnon* d'Eschyle (Διὸς πλαγὰν ἔχουσιν εἰπεῖν) se terminent tous par un quatrain glyconien, lequel, très vraisemblablement, revenait les six fois avec la même mélodie. D'autres exemples analogues se rencontrent chez les tragiques. De là nous pouvons conclure que ce type rythmique prenait en certains cas une allure grave et un mouvement très modéré. C'est un tel glyconien que nous devons supposer dans l'invocation à Apollon par laquelle se termine notre hymne. Le mélographe aura voulu donner une conclusion placide et naturelle à cette longue suite de mesures quinaires, perpétuellement agitées par l'inégalité de leurs temps, ternaires et binaires tour à tour[4]. Or aucune mesure n'était mieux faite

[1] Les vers formés de deux glyconiens portaient le nom de *metrum priapeum*, primitivement *satyricum*. *Mus. de l'Ant.*, t. II, p. 175.

[2] Le 8e membre ne finit pas sur un mot complet.

[3] *Mus. de l'Ant.*, t. II, p. 178 et suiv.

[4] Les chants de la tragédie et de la comédie emploient souvent la dipodie choréique après des péons ou des dochmies. Jamais les mètres purement binaires (dactyles, anapestes) ne sont mis en contact avec des rythmes pareils.

pour remplir un tel office que le $^6/_8$, où se combinent harmonieusement le binaire et le ternaire : chacun des *deux* temps comprend *trois* unités de durée.

L'harmonie du second comme du premier hymne delphique est, d'un bout à l'autre, la *doristi*, le mode apollinique compris dans l'octocorde de Pythagore, système primitif des musiciens hellènes.

				Quinte.				
	Quarte aiguë.			Disjonction.	Quarte grave.			
	Nète.	*Paranète.*	*Trite.*	*Paramèse.*	*Mèse.*	*Lichanos.*	*Parhypate.*	*Hypate.*
	(MI	ré	ut	si	la	sol	fa	mi)
Degrés de l'octave dorienne.	VIIIe	VIIe	VIe	V^e^	IVe	IIIe	IIe	Ier Son final.

Déjà les fragments exhumés en premier lieu, et transcrits plus haut, m'avaient permis de reconnaître le mode dorien (p. 409) et de rétablir par conjecture les deux notes terminales du chant entier (p. 412). En effet toutes deux se sont retrouvées sur le marbre, ainsi qu'on le verra plus loin. Ceci prouve qu'il n'est nullement indispensable d'avoir la fin d'une cantilène pour en déterminer l'harmonie[1].

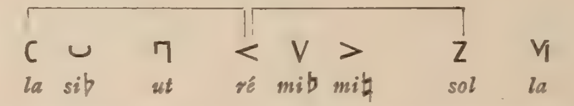
1 M. Th. Reinach semble ne pas avoir d'opinion bien arrêtée sur la structure harmonique de ce chant. Lors de la découverte des premiers débris, il penchait pour le mode hypolydien (*Bull. de Corr. hell.*, t. XVII, p. 609). Au début du commentaire musical placé en tête de sa nouvelle édition du morceau, il concède le mode dorien pour la première et la dernière section, notées dans l'échelle à un bémol. Quant aux sections intermédiaires, écrites dans l'échelle sans accident, il les assigne au mode mixolydien. Mais au cours de sa dissertation il revient sur sa première idée, et en arrive, vers la fin, à préconiser la *mixolydisti* pour l'ensemble de l'œuvre. Cette manière de voir ne résiste pas à un examen sérieux. Déjà *a priori* l'usage de l'harmonie mixolydienne dans un chant apollinique paraît absolument invraisemblable. Cette mélopée thrénodique est attribuée uniquement aux déplorations chorales de la tragédie. Aristote l'exclut expressément des monodies de la scène; elle n'est pas nommée parmi les modes de la citharodie. D'autre part les raisonnements musicaux sur lesquels s'appuie M. R. n'ont pas de base solide. Comment un érudit familiarisé avec la notation grecque a-t-il pu écrire cette phrase : « On pourrait considérer notre hymne *tout entier* comme écrit « dans le mode mixolydien, à la condition, dans les reprises du ton lydien (♭), de voir « dans le *mi*♮, et non plus dans le *mi*♭, une *note de passage* » (*Bull.*, t. XVIII, p. 381). La condition indiquée est démontrée impossible par l'orthographe des échelles grecques. En voici deux preuves, selon moi péremptoires. 1° Si, dans la première et la dernière section, *mi*♭ était le son normal de l'échelle, le degré immédiatement supérieur, *fa*, devrait être noté par N, et non par ⊔, puisque ce dernier signe ne se pose jamais que sur le 2e degré ascendant d'un tétracorde, c'est-à-dire quand *fa* a au-dessous de lui un *mi*♮. Or nous voyons *fa* invariablement noté ⊔; le signe N ne paraît *pas une seule fois* dans tout le morceau. 2° Dans une octave mixolydienne comprise

La mélopée des chants apolliniques de Delphes présente cette particularité remarquable que le troisième degré diatonique de l'octave dorienne ascendante est systématiquement retranché. L'accord modal (p. 40-41) se trouve par là réduit à ses deux sons extrêmes, la fondamentale et la quinte, l'hypate et la paramèse. La suppression de la corde caractéristique du genre, que j'ai signalée comme un archaïsme emprunté aux *spondeia* de l'enharmonique primitif d'Olympe (p. 407), suit l'échelle dorienne dans ses divers déplacements de hauteur.

Ces changements de ton surviennent assez fréquemment au cours du second hymne, mais l'unité du cadre tonal est observée, tout comme dans la plupart des productions de l'art européen. La partie initiale et le final sont écrits dans l'échelle qui, transcrite en notation moderne, prend un bémol à la clef, le *tonos lydios*[1]. Les sections 4, 7 et 9 appartiennent également au ton principal.

Abstraction faite des passages où intervient le tétracorde des conjointes, révélé par le *mi*♭, l'octave dorienne est située dans le ton

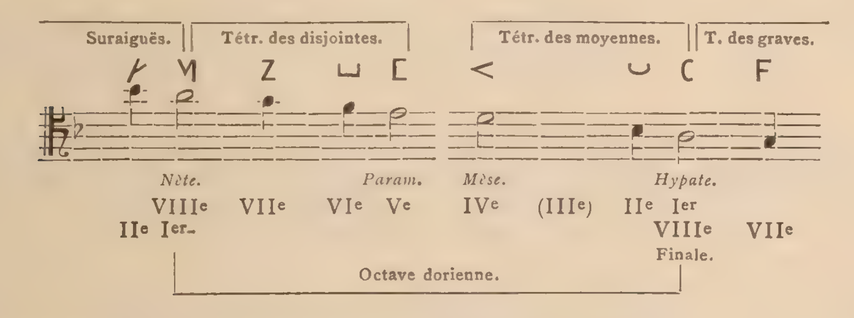
entre deux *la*, un *mi*♮, quel que soit le rôle qu'on veuille lui attribuer, ne pourrait figurer qu'à titre d'indicatrice chromatique du tétracorde supérieur. Et alors il serait noté par > et non par C. De plus il entraînerait l'élimination constante du *fa*. Enfin il se trouverait en contact continuel avec le *mi*♭.



Pour ce qui est des sections notées en ton hypolydien (♮), la supposition d'une harmonie mixolydienne n'est pas mieux fondée (voir ci-après). A quoi bon imaginer des hypothèses compliquées, et supposer des erreurs de notation, alors que tout s'explique le mieux du monde par les règles universellement connues?

[1] Dans son compte-rendu de la *Berliner philol. Wochenschrift* (12 oct. 1895, *Ein neuer musikalischer Fund aus dem alten Griechenland*) M. v. Jan s'exprime très inexactement sur l'échelle tonale du nouvel hymne delphique : « *Die Melodie hält sich meist* « *diatonisch in der dorischen Skala, deren Hypate und Nete in auffälligem Oktavensprung* « *häufig verbunden erscheinen. Der vorletzte (?) und letzte Theil schliessen auf der Mese* ». Puisque M. v. J. interprète la_2 (C) comme une mèse, il suppose donc la dernière section écrite en ton hypolydien (système conjoint). Mais alors que fait-il du *mi*♭ (V), qui ne peut entrer dans le ton hypolydien à aucun titre imaginable? On s'étonne de rencontrer chez un spécialiste renommé des assertions pareilles, alors qu'il s'agit d'un point de doctrine élémentaire, élucidé de temps immémorial. Pour quiconque connaît vraiment le mécanisme de la notation grecque, la détermination de l'échelle tonale ne peut comporter aucune incertitude, puisque chaque ton a son orthographe propre. Il sera charitable de supposer que le docte professeur de Strasbourg aura, par distraction, écrit *mèse*, voulant écrire *hypate*, et que, pour comble de malchance, l'épreuve de son article ne lui sera pas passée sous les yeux.

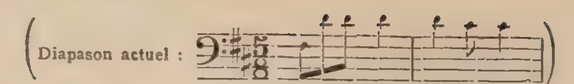
lydien entre la_3 (Ч) et la_2 (C). Cette dernière note est la finale régulière. On la rencontre tout à la fin de l'hymne ; elle se prolongeait aussi, sans nul doute, sur la dernière syllabe de la section initiale. Les notes terminales des sections 4 et 9 ont disparu. Celle de la section 7 est irrégulière[1] ; je crois à une erreur de lecture ou à une faute du lapicide. Après la fondamentale du mode, les principaux points d'arrêt de la cantilène sont, en premier lieu, la quinte, mi^3 ([), en second lieu la quarte $ré^3$ (<), autrement dit la mèse, lien harmonique de tous les sons non compris dans l'accord modal[2]. Le degré diatonique supprimé est ut_3 (┐). Par moments le mélographe dépasse l'octave dorienne d'un degré à l'aigu et d'un degré au grave, en sorte que les parties du chant notées en ton lydien diatonique, système disjoint, parcourent un intervalle total de dixième mineure, contenant en réalité neuf sons.



Pour que le lecteur puisse suivre plus aisément notre analyse des métaboles harmoniques (modifications passagères de l'échelle), nous allons tout d'abord transcrire dans son entier la nouvelle trouvaille musicale des savants français.

[1] Le son final est un critère important pour la détermination du mode, mais non pas un critère infaillible, ni essentiel. Lorsque la chanson de Tralles n'était connue qu'avec sa finale incomplète (p. 46), j'ai reconnu parfaitement, et Spitta, de son côté, a reconnu le mode iastien (hypophrygien). Aujourd'hui M. Monro a découvert la véritable note terminale, qui se trouve être le son inférieur de l'octave phrygienne. La petite mélodie a-t-elle cessé par là d'être iastienne ? Nullement. Il serait absurde d'admettre que l'addition d'une vocalise à la fin d'une cantilène puisse changer complètement le caractère harmonique et expressif de la mélodie. La doctrine de la valeur absolue du son final, comme signe du mode, est d'ailleurs assez récente (p. 111), et elle a toujours comporté des exceptions (pp. 119, 319, etc.).

[2] Voir p. 12, note 4 ; p. 41, note *c*.



1e Section (Reinach A). — Traduction de M. Weil : « Venez sur ces hauteurs qui « regardent au loin, d'où surgissent les deux cîmes du Parnasse, et présidez « à mes chants, ô Piérides, qui habitez les roches neigeuses de l'Hélicon. « Venez chanter le Pythien, le dieu aux cheveux d'or, le maître de l'arc et « de la lyre, Phébus, qu'enfanta l'heureuse Latone près du fameux lac, « quand, dans les luttes de l'enfantement, elle eut touché de ses mains une « branche verdoyante du glauque olivier. »

ετ' ἐ-πὶ τη - λέ - σκοπον

τᾶ-αν-[δ]ε Πα[ρ - νασ - σι]-ᾶν [ὀ - φρύ-ων][1]

δι-κό-ρυ-φον κλει-ει-τὺν, ὕ - μνω-ων κ[ατάρ - χε-τε δ'ἐ-μῶν,]

Πι - ε-ρί-δες, αἳ νι-φο-βό-λους πέτρας

ναί - εθ' [Ἑ-λ]ι-κω - νίδ[ας].[2]

Μέλ - πε-τε δὲ Πύ - θι-ον

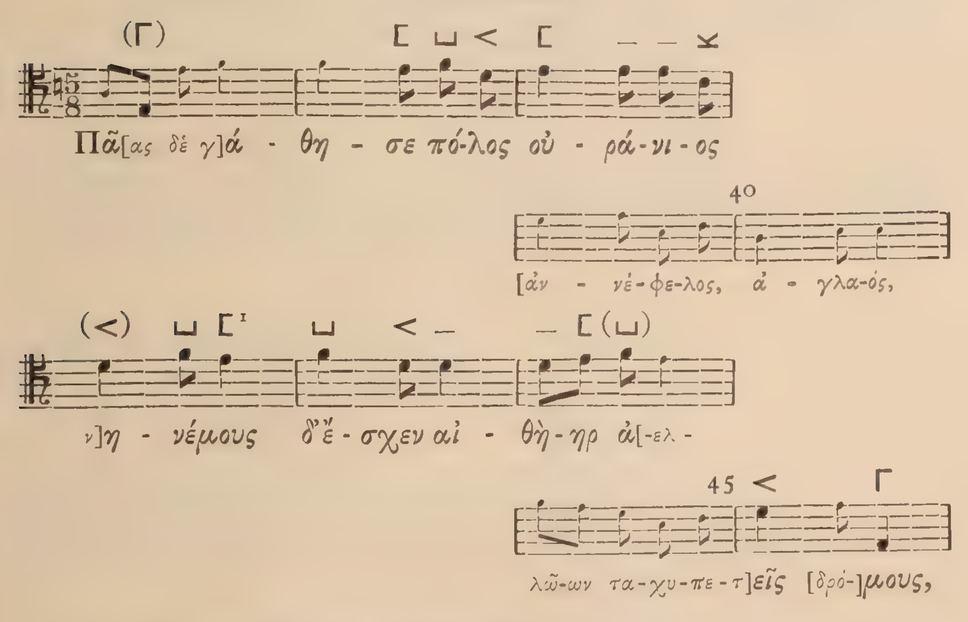
[χρυ]-σε-ο-χαί - ταν, ἕ-[κα-τ]ον, εὐ - λύ-ραν

[1] L'édition de M. Reinach a par erreur, dans la transcription en notes modernes, *fa* au lieu de *mi*.

[2] Les notes grecques placées entre parenthèses ne sont pas très distinctes sur le monument.



2e Section (Reinach B). — « Le ciel était tout en joie, sans nuage, radieux; dans « l'accalmie des airs, les vents avaient arrêté leur vol impétueux; Nérée « apaisa la fureur de ses flots mugissants; ainsi fit le grand Océan qui « entoure la terre de ses bras humides ».



[1] On lit sur la pierre Γ (*mi* à l'octave intérieure). On peut tenir pour certain, avec M. Reinach (p. 383), qu'il y a là une méprise du lapicide, amenée par la similitude des deux signes.



3e Section (Reinach C, *a*). — « Alors, quittant l'île du Cynthe, le dieu gagna la « patrie du fruit de Déméter, la noble terre attique, près de la colline « de Pallas ».

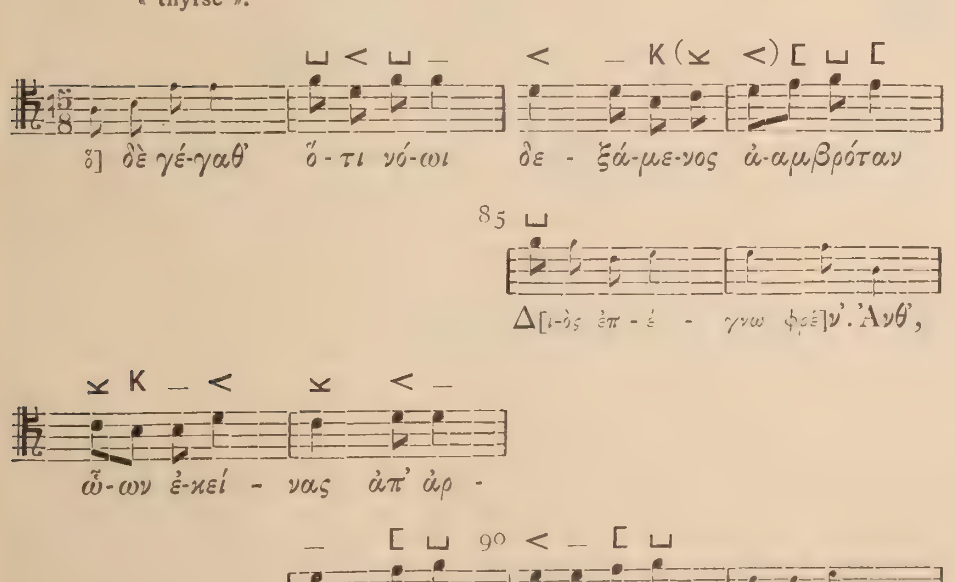


4e Section (Reinach C, *b*). « Le souffle suave du lotos de Libye se mêlait aux doux « accents de la lyre en accords modulés pour accompagner sa marche, « et, tout à la fois, la voix qui réside dans le roc fit à trois reprises « entendre le cri *Ié Péan* ».



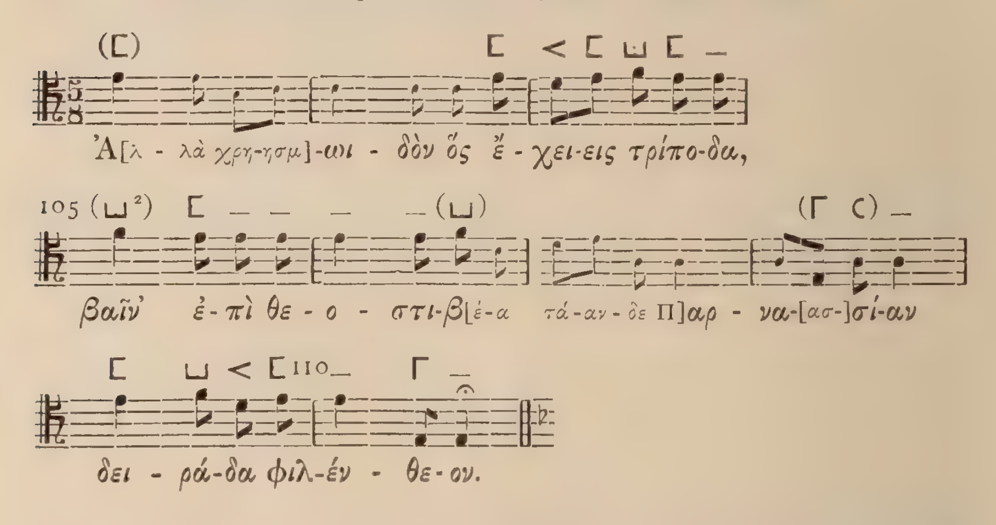


5e Section (Reinach C, c). — « Le dieu se réjouit : confident de la pensée de son « père, il reconnut l'immortel dessein de *Zeus*. C'est pourquoi, depuis lors, « Péan est invoqué par tout le peuple autochthone et par les artistes qui « habitent la ville de Cécrops, sainte troupe que Bacchus frappa de son « thyrse ».





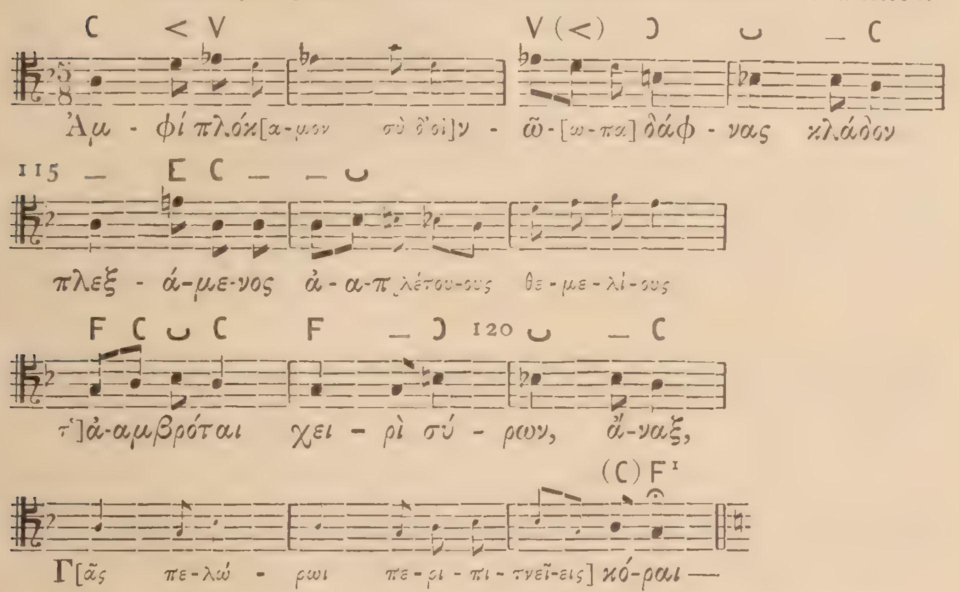
6e Section (Reinach D). « Mais, ô maître du trépied fatidique, marche vers la crête du « Parnasse, foulée par les immortels, amie des saintes extases ».



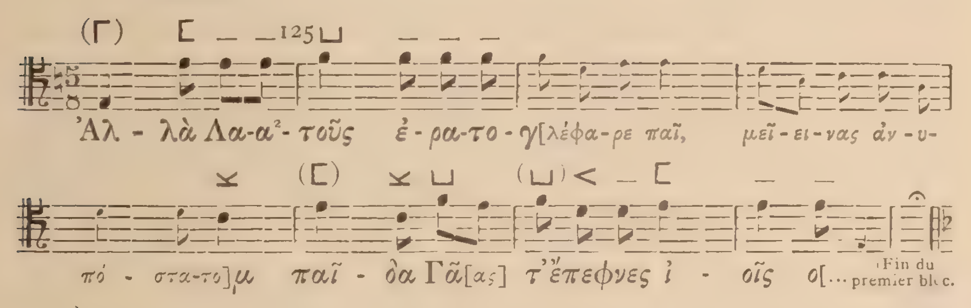
[1] M. Reinach écrit F (c'est-à-dire *sol*$_2$), tout en reconnaissant que ce son trouble l'ensemble du chant (*Bull.*, p. 383, note 2). En effet *sol*$_2$ est ici l'indicatrice diatonique des moyennes, degré laissé partout sans emploi dans les hymnes delphiques. Si M. R. a bien lu (et je le crois sur parole), il faut admettre une bévue du lapicide. J'ai accepté dans ma transcription la note suggérée par M. R., mais j'aimerais mieux K (*si*$_2$).

[2] Le monument laisse voir, plus ou moins distinctement, le signe ∟ (*fa*$_2$). Je lis ⊔ avec M. R. (Cf. *Bull.*, p. 383, note 2).

7e Section (Reinach E). « Là, ô seigneur, tes blondes boucles ceintes d'un rameau de « laurier, tu traînais de ta main immortelle d'immenses blocs, fondements de « ton temple, quand tu te vis en face de la monstrueuse fille de la terre ».



8e Section (Reinach F). — « Mais, ô fils de Latone, dieu à l'aimable regard, tu « affrontas le dragon, et l'inabordable enfant de Géa expira sous les traits de « ton arc ».



[1] Je reproduis ici la traduction de M. Reinach en hésitant. Cette cadence rompue sur l'indicatrice des graves, à la fin d'une section, m'est suspecte. Je changerais volontiers le digamma en un gamma simple (*sol* en *mi*), ce qui préparerait bien le changement de ton. La note suivante, à la vérité, est également un Γ (*mi*), et nous savons que les inscriptions delphiques ne répètent pas les notes identiques qui se succèdent sans interruption. Mais, à l'exécution, il n'y avait pas apparemment une véritable continuité à cet endroit, puisque entre deux sections consécutives, la partie vocale avait une petite pause, occupée par un interlude (*κῶλον*).

[2] Répétition d'un son sur la même voyelle, procédé technique des chanteurs, que la notation neumatique de l'Église latine indique par l'*apostrophe* ("). Les Italiens modernes appellent cet ornement *aspirato ;* en effet la voyelle répétée prend naturellement devant elle un esprit rude, un *h* aspiré.

9e Section — « Et tu veillais près du saint ombilic de la terre, ô seigneur, quand la « horde Barbare, profanant le siège de ton oracle pour en piller les trésors, « périt dans une tourmente de neige ».



[1] L'haste seule de Γ ou F est visible. M. R. lit un gamma simple (*mi*$_2$); le digamma (*sol*$_2$) me paraît plus probable, étant donné le ton lydien. La succession de la paramèse et de l'indicatrice des graves est extrêmement fréquente dans la *doristi*. De plus sur la syllabe δὲ, M. R. lit la note Ӎ (*la* aigu); la mélodie ferait donc à cet endroit un saut ascendant de onzième, divisé par une seule brève. Il m'a été impossible d'apercevoir la note en question sur la reproduction héliographique du *Bulletin*. Au reste, quand même elle eût été parfaitement visible pour moi, je l'aurais tenue pour une erreur du lapicide. Il ne me semble pas possible d'imputer à un musicien grec, même à l'époque romaine, une semblable monstruosité vocale.



SECTION FINALE, 10ᵉ (Reinach G). — Mais, ô Phébus, protège la ville fondée par Pallas « et son noble peuple, et toi aussi, ô reine des arcs et des chiens de Crète, « Artémis chasseresse, et toi, ô vénérable Latone. Prenez soin des habitants « de Delphes, afin qu'eux, leurs enfants, leurs femmes, leurs maisons soient « à l'abri de tout revers. Soyez propices aux serviteurs de Bacchus, cou- « ronnés aux jeux sacrés de la Grèce. Qu'avec votre aide le glorieux empire « des belliqueux Romains, toujours fort, jeune et florissant, puisse croître « en marchant de victoire en victoire ».

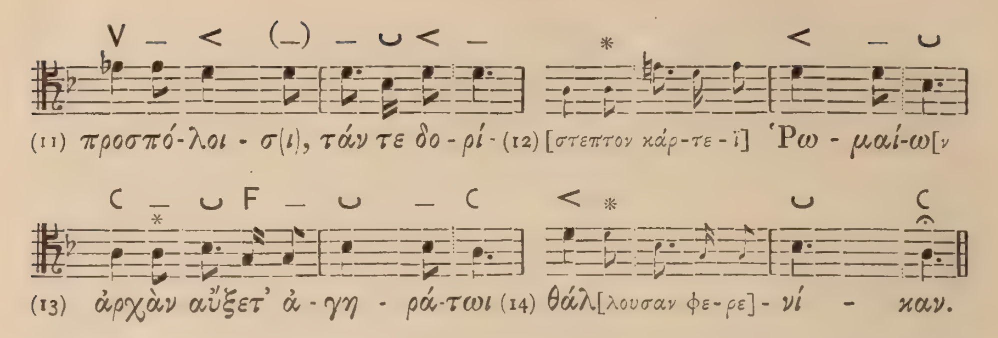
(1) Ἀλλ' ὦ Φοῖ - βε] σῶι-ζε θε - ό - (2) κτι[σ]τον Παλλάδος [ἄ - στυ καὶ

(3) λα-ὸν κλει - νὸν σύν] τε θε - ὰ (4) τό-ξων δέσπο-τι Κρη - σί-ω[ν

(5) κυ-νῶν τ' Ἄρτε-μις, ἠ - δὲ Λα- (6) τὼ] κυ-δί - στα καὶ να-έ-τας

(7) Δελφῶν τ[η - με - λεῖθ' ἅ - μα τέκ- (8) νοις, συμ]-βί-οις, δώ-μασιν ἀ-

(9) πταίστους, Βάκχου [θ'ἱ-ε-ρο - νί- (10) και-σιν εὐ - με-]νεῖς μόλ[ε]-τε



La première modification de l'échelle se remarque dans les portions de l'œuvre écrites en ton lydien (1re et 10e sections, 4e et 7e). Par moments le degré au-dessus de la mèse (*mi*) prend un bémol accidentel, changement qui se produit par la substitution momentanée du tétracorde conjoint au disjoint (pp. 23-24).

Rappelons brièvement le fonctionnement de ce mécanisme technique. L'échelle-type des Grecs, prise dans l'ordre ascendant des sons, bifurque à partir de la mèse; elle continue à monter, soit par ♮, vers la nète des disjointes, octave de l'hypate; soit par ♭, vers la nète des conjointes, septième mineure de l'hypate.



La théorie antique ne considère pas l'usage du tétracorde des conjointes comme un changement de ton, mais comme une altération passagère de l'échelle principale. C'est pour elle une *métabole de système*[1]. Malgré son *mi*♭, le tétracorde conjoint noté ci-dessus fait partie du ton lydien, au même titre que le tétracorde disjoint avec son *mi*♮[2]. En réalité,

[1] « La métabole harmonique, est de quatre espèces : de genre, de système, de ton, de « mélopée (ou de mode). La métabole de *système* (κατὰ σύστημα) a lieu quand on passe « des cordes conjointes aux disjointes ou vice-versa ». Ps.-Eucl. p. 20.

[2] Dans les échelles théoriques de l'époque gréco-romaine, ordinairement disposées, comme les nôtres, de bas en haut, le tétracorde conjoint passe avant le disjoint.

néanmoins, il y a là un mélange de deux tons. Le tétracorde conjoint n'est autre chose qu'un fragment de l'échelle tonale située une quarte plus haut; sa corde inférieure, la mèse, est une véritable hypate (des moyennes), sa nète est une mèse.[1] Au reste c'est en ce sens que nous voyons le tétracorde des conjointes employé dans les hymnes de Delphes. Aux endroits où il s'introduit dans la mélodie, la succession régulière des degrés de l'octave modale s'interrompt; la fondamentale dorienne se transporte de l'hypate sur la mèse, et les degrés inférieurs de la *doristi* se reproduisent à la quarte aiguë, *avec la suppression caractéristique de l'indicatrice diatonique* (N). Pour mener jusqu'au bout l'ascension de l'octave dorienne, la cantilène doit reprendre l'échelle du système disjoint à partir de la paramèse.



Grâce aux règles strictes observées dans la notation des échelles grecques, il est facile de discerner l'endroit où, dans l'idée du compositeur, la modulation commence, et le point où elle se termine. La note V (*mi*♭) signale le tétracorde conjoint; ⊏ (*mi*♮) et ⊔ (*fa*) font reconnaître le

[1] « Le système conjoint semble avoir été ajouté par les Anciens, afin de permettre « une *métabole de ton*. Cette métabole a deux variétés : dans la première, toute l'échelle « mélodique se déplace vers l'aigu ou vers le grave; dans la seconde, l'échelle ne change « pas de hauteur dans sa totalité, mais dans une de ses parties. » Ptolémée, *Harm.*, l. II. ch. 6. Voir aussi plus haut, p. 54. Si l'on en croit l'illustre alexandrin, les Grecs avaient imaginé le système conjoint à une époque où ils possédaient seulement trois échelles transposées, trois tons, dont le plus aigu et le plus grave n'étaient distants que d'une tierce majeure : le lydien (♭), le phrygien (♭♭♭) et le dorien (♭♭♭♭); le système conjoint n'aurait été créé que pour rendre possible une modulation à la quarte aiguë (ou à la quinte grave). Mais cette assertion ne peut être exacte. L'analyse de la notation musicale des Hellènes démontre que le ton prototype, le modèle de tous les autres, et conséquemment le plus ancien, est celui qui dans la terminologie ordinaire s'appelle hypolydien (♮). Or il est situé une quarte au-dessous du ton lydien. Pour l'origine du système conjoint, voir ci-dessus p. 22 et suiv.

tétracorde disjoint. La transition de l'un à l'autre des tétracordes parallèles se fait par l'une des deux notes communes, < (*ré*) ou Z (*sol*).

Exemple tiré de la section 1 :



Début de la section 4 :



La seconde espèce de métabole se rencontre dans les sections 4 et 7 : c'est un *changement de genre*. Le tétracorde des moyennes prend la division chromatique. Le troisième degré ascendant de l'octave dorienne, éliminé dans toutes les parties diatoniques du morceau, reparaît ici avec sa flexion chromatique, comme corde indicatrice du genre. En ajoutant à l'aigu le tétracorde entier des disjointes, nous obtenons une octave dorienne, chromatique au grave, diatonique dans le haut.



Déjà nous avons pu voir un spécimen de ce dorien mi-chromatique, mi-diatonique, dans le fragment choral de l'*Oreste* d'Euripide (p. 388 et suiv.). Toutes les récentes découvertes musicales confirment la règle de Ptolémée concernant les échelles mixtes (commentée dans la *Musique de l'antiquité*, t. I, p. 292), et les idées que j'émettais il y a vingt ans sur l'usage pratique des genres chez les Anciens.

Dans notre hymne le mélange du chromatique et du diatonique se combine avec l'alternance du tétracorde conjoint et du disjoint. Ce dernier tétracorde, à la vérité, n'est représenté, dans les parties conservées de la cantilène, que par une note unique, ⊏ (*mi*♮), mais décisive[1]. Le parcours total de la mélodie, dans les deux susdites sections, est celui-ci :



Bien que le son final de la 4e section, aujourd'hui disparu, ne fût pas, selon toute apparence, l'hypate[2], et malgré la terminaison anormale de la 7e section (je crois à une erreur), il n'y a aucune raison de soupçonner un mode autre que le dorien dans ces deux parties de l'œuvre. La répercussion caractéristique de l'hypate et de la mèse, au début d'une phrase mélodique (mes. 66), et surtout le saut ascendant de l'hypate à la paramèse (mes. 72, 115), cette marque indélébile de la mélopée dorienne (voir ci-dessus pp. 129, 409), suffisent à lever tout doute[3].

[1] Le *mi*♮ ne peut être considéré comme indicatrice chromatique des conjointes : en cette fonction il devrait être noté > (Voir ci-dessus pp. 451-452, note 1).

[2] M. Reinach a parfaitement vu que le cri Παιὰν ἰὲ Παιάν n'avait pu se chanter que sur des intonations élevées, aussi a-t-il terminé sur la paramèse.

[3] M. R. estime la détermination du mode, dans les deux sections, très difficile et, en somme, oiseuse : « le compositeur ne s'étant probablement pas même posé la question. » Mais, je ne puis m'empêcher de le lui faire remarquer, la question du *mode* n'a pas besoin d'être posée par le compositeur; elle s'impose à lui, qu'il le sache ou non, comme la question du *ton* s'impose à l'exécutant. Toute mélodie, qu'elle soit imaginée par un musicien de profession ou par un profane, par un Européen ou par un Indou, implique une harmonie, un *mode*, par cela seul qu'elle a des arrêts, des sons plus ou moins saillants, une cadence finale. D'autre part, dès qu'elle est exécutée, on ne peut que la chanter ou la jouer dans un *ton* déterminé. *Le mode règle les rapports mutuels des intervalles; le ton traduit ces rapports en sons réels.* — L'opinion surannée, reprise de nos jours par un érudit anglais, d'après laquelle les termes dorien, phrygien, lydien, n'auraient désigné à l'origine que le diapason du chant, et non une disposition particu-

La troisième et dernière métabole constitue un véritable changement de ton, pour les Anciens comme pour nous. Elle comprend les sections 2-3, 5-6 et 8. L'échelle tonale descend d'une quarte : le ton lydien (♭) fait place à l'hypolydien (♮). Par là l'octave dorienne se trouve, elle aussi, transportée une quarte plus bas; maintenant elle se fait entendre, en descendant, depuis le *mi*₃ (⊏) jusqu'au *mi*₂ (Γ). L'échelle tonale ayant été abaissée dans son entier, la mélopée, pour se maintenir à une hauteur favorable au déploiement de l'organe vocal, descend rarement au-dessous de la paramèse hypolydienne, *si*♮ (K). Presque tous les arrêts de la mélodie ont lieu sur la corde supérieure de l'octave modale (⊏). Il en est même souvent ainsi pour la terminaison de la période musicale (sections 2 et 3). En outre le parcours mélodique s'élargit vers le haut, par la reproduction, à l'octave aiguë, des quatre degrés inférieurs de l'échelle dorienne. Mais en haut, comme en bas, le mélographe s'abstient systématiquement de toucher le troisième degré diatonique, *sol*₃ (Z), *sol*₂ (F). L'étendue totale de la cantilène embrasse un intervalle de onzième, depuis la nète des suraiguës jusqu'à l'hypate des moyennes[1].



lière des intervalles, n'a pu naître que d'une méconnaissance absolue des conditions réelles de la composition et de l'exécution musicales. Ainsi, d'après cette manière de voir, une mélodie chantée et jouée avec cinq bémols à la clef (en ton *dorien*) aurait eu pour Platon une expression austère; mais transposée un demi-ton plus bas (en ton *hypolydien*), elle serait devenue uniquement propre à se faire entendre dans les festins! A qui ferait-on accroire de pareilles balivernes? Si l'hypothèse de M. Monro était exacte, *les différences des modes grecs n'auraient existé que pour les auditeurs capables d'apprécier, sans autre secours que leur oreille, la hauteur absolue des sons musicaux.* Or c'est là une faculté extrêmement rare, même parmi les musiciens vieillis dans le métier, et qui, chez les mieux doués, est parfois en défaut. Lorsqu'il s'agit d'une voix, *chantant sans accompagnement*, je me trompe facilement d'un demi-ton, après cinquante ans de pratique! Autre conséquence de cette hypothèse. Un ténor n'aurait pu faire entendre des chants doriens, ni une basse des cantilènes mixolydiennes. Est-il nécessaire d'insister davantage sur les impossibilités d'une pareille conception? Le *ton* et le *mode* sont aussi inséparables en musique qu'en grammaire le *son* et le *sens* d'un mot ou d'une phrase.

[1] La mélopée des cinq sections en ton hypolydien rappelle les parties chantées de certains airs de danse propres à l'Espagne méridionale (*Fandango*, *Rondeña*, etc.) tant par l'identité du mode et de l'étendue vocale que par l'analogie de la cadence finale.

La succession immédiate de la nète et de l'hypate, les deux cordes compréhensives de l'harmonie dorienne, est l'unique saut d'octave que l'on rencontre dans les reliques de l'art grec, et les spécimens de cet intervalle ne se trouvent que dans les deux hymnes découverts à Delphes. Le dernier en a le plus grand nombre[1] et les produit en des cas divers : *a*) à la fin d'une période mélodique complète (mes. 101, 110); *b*) à la fin d'un membre (mes. 45, 93); *c*) au début d'un membre (mes. 124; premier hymne, mes. 63, 84 et probablement 105).

Aucune des sections mélodiques écrites en ton hypolydien ne module au tétracorde conjoint (ce qui ramènerait le ton principal de l'œuvre) ou au genre chromatique. De même que la période initiale du premier hymne, elles s'en tiennent à l'enharmonique primitif d'Olympe, et ne laissent voir nulle part une altération accidentelle.

Résumons les principaux points de la pratique musicale de l'antiquité sur lesquels les nouvelles découvertes ont jeté une lumière inespérée. L'accroissement soudain de nos connaissances en cette matière s'explique par un fait notoire : il y a quatre ans à peine, lorsque je commençais la publication de l'ouvrage présent, personne n'avait encore vu une

[1] Ceci aurait dû suffire à M. Reinach pour désigner le mode dorien. Aucun musicien familiarisé avec le chant liturgique ne manquera de reconnaître ici, au premier coup d'œil, le IIIe mode de l'Église, le *deuterus* authente du haut moyen âge. L'objection tirée du 20e problème musical d'Aristote, relatif au fréquent usage de la mèse, me paraît sans force. A la vérité la mèse paraît rarement (deux fois) dans ces sections épisodiques. Mais en présence des lacunes considérables de la notation musicale, ceci ne prouve pas grand chose : probablement elle se rencontrait plusieurs fois dans les passages perdus. Au surplus la mèse n'est pas un des sons constitutifs de l'harmonie dorienne, ainsi que le prouvent la division aristoxénienne des formes de l'octave (p. 9) et l'analyse musicale des chants du IIe siècle (p. 41c). — Quant à l'hypothèse mixolydienne, défendue par M. Reinach, elle repose entièrement sur deux assertions souvent répétées, mais jamais démontrées, à savoir : 1° « Que dans ses problèmes musicaux, et notamment « dans le 20e, Aristote assigne à la mèse la fonction de tonique[a]; » 2° « Que dans le « susdit problème le philosophe n'a pas en vue la *mèse proprement dite* (μέση κατὰ δύναμιν), « le son central de l'échelle générale, mais bien la *mése thétique* (μέση κατὰ θέσιν), le « 4e degré ascendant de chacune des 7 octaves modales », *dénomination et acception inconnues à tous les théoriciens gréco-romains, à l'exception du seul Ptolémée* (180 après J. C.). Moi aussi, il y a vingt ans, je tenais les deux propositions pour fondées. Une étude plus approfondie d'Aristote, en tant qu'écrivain musical, m'a peu à peu détrompé. J'ai donné mon interprétation actuelle du problème en question ci-dessus p. 12, et particulièrement note 4.

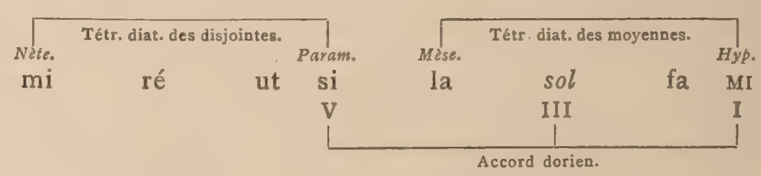
a Déjà M. Tiersot a fait observer judicieusement à M. R. que la comparaison aristotélicienne porterait à faux, si son auteur attribuait à la mèse la fonction de fondamentale harmonique (*Ménestrel* du 1 mars 1896).

ligne de musique reconnue comme authentiquement antérieure à l'ère chrétienne; aujourd'hui nous avons sous les yeux deux morceaux de chant composés au IIe siècle avant J. C., plus un fragment de chœur remontant à l'an 408 avant notre ère. — Nous nous contenterons de relever ci-après les points complètement éclaircis pour nous.

I. *Suprématie du mode dorien dans le chant gréco-romain.* Enseignée par les théoriciens, proclamée par les philosophes moralistes[1], elle est attestée hautement par les monuments écrits. Des sept mélodies vocales que nous lisons aujourd'hui en notes antiques, cinq appartiennent à l'harmonie dorienne[2] : deux chants du temps des Antonins, *à Hélios* (p. 39), *à la Muse* (p. 42), le chœur de l'*Oreste* d'Euripide (p. 388), le premier hymne delphique (p. 400) et le second (p. 454). Nous comprenons maintenant pourquoi l'octocorde dorien fut pour les musicistes grecs le prototype de tous les modes, et aux yeux de Platon et d'Aristote, l'« harmonie » sans épithète.

II. *Usage des genres dans le mode dorien.* Constatons d'abord un fait général : les changements de genre n'affectent que le tétracorde inférieur de l'harmonie, et résultent des déplacements de la corde indicatrice (*lichanos*) des moyennes.

a) Les deux chants doriens de Mésomède, ainsi que les nomes ecclésiastiques du même mode, appartiennent au *diatonique pur*[3]. Ils comptent parmi leurs principaux sons d'arrêt la corde distinctive du genre, la tierce de l'accord modal (p. 41).



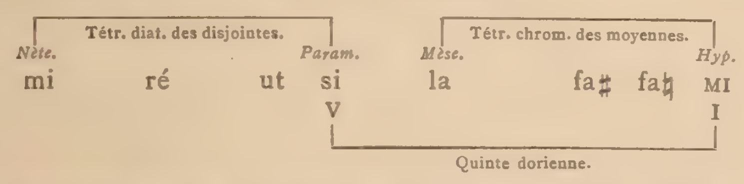
[1] « Comme l'harmonie dorienne se distingue entre toutes par sa noblesse, Platon lui « donna la préférence (pour l'éducation de la jeunesse). Il n'ignorait pas qu'Alcman, « Pindare, Simonide et Bacchylide ont composé en *doristi*, non-seulement des parthénies « (chœurs de jeunes filles), mais aussi des prosodies et des péans, et qu'on s'est même « servi de ce mode pour des monodies de théâtre, voire pour des chansons érotiques. « Mais, quant à lui, il se contentait des nomes à Arès, à Athéné, et des mélodies sponc« daïques. » Plut. *de Mus.*, ch. 17.

[2] Plus haut j'ai compté en tout *neuf* chants antiques conservés (p. 345, note 3), comprenant dans ce nombre la mélodie pindarique, dont la non-authenticité n'est pas encore démontrée, et attribuant à deux morceaux distincts les derniers fragments musicaux de Delphes.

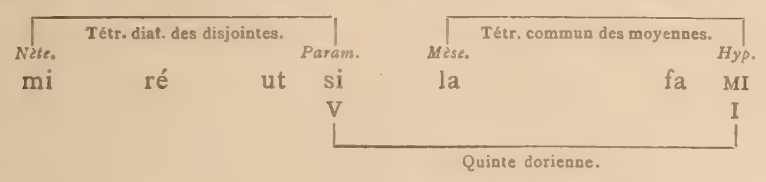
[3] Il se peut que le thème 38 (*Alliga, Domine*) fasse exception. L'indicatrice (G) n'y figure qu'à titre de son transitoire, en sorte que le nome fondamental pourrait appartenir au *genre commun* (**E ♮ c ♮ a F E**).

Cette forme simple du dorien, qui nous est transmise par les plus récents monuments de l'art antique, et que, de nos jours encore, nous entendons résonner dans le *Te Deum*, dans le *Pange lingua*, dans le beau chant du samedi saint, *Exsultet jam angelica turba*, est aussi la *doristi* des temps primitifs de la Grèce. D'après Aristoxène, ce fut en retranchant un degré de cet octocorde qu'Olympe, le musicien mythique de la Phrygie, découvrit le genre enharmonique (ci-dessus p. 129, note 2). Dans l'histoire des arts, comme dans l'existence humaine, vieillesse et enfance se ressemblent.

b) Le fragment choral d'Euripide et certains passages des hymnes delphiques nous offrent des spécimens du *dorien chromatique*. La tierce de l'accord modal disparaît, remplacée par l'indicatrice chromatique des moyennes ($fa\sharp_2$). Par là l'octave dorienne perd un de ses principaux sons d'arrêt; l'accord modal est privé de sa médiante.



c) La section initiale du premier hymne de Delphes et tout le second, sauf les sections 4 et 7, montrent une octave dorienne dont le tétracorde inférieur, converti en tricorde, est absolument dépourvu d'indicatrice, et *ne renferme* en conséquence *que les sons communs aux trois genres*[1].



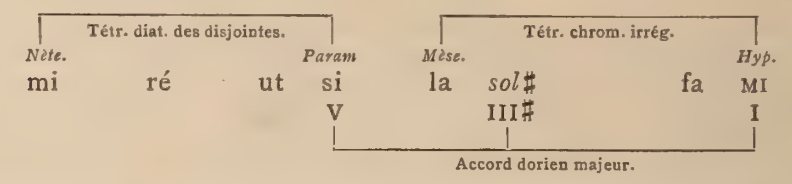
C'est là, au moins dans la partie inférieure de l'octave, l'enharmonique primitif créé par Olympe[2], le seul que la voix humaine ait jamais été capable d'entonner avec sûreté. Au reste cet enharmonique *non-pycné*

[1] Le *genre commun* (γένος κοινόν), mentionné dans les *Fragments harmoniques* d'Aristoxène (Meib., p. 44), était, selon toute apparence, formé en entier de tricordes ainsi construits (*mi* — *ut si*, *la* — *fa mi*). Il est au moins certain que la théorie pré-aristoxénienne, d'accord avec la notation, ne reconnaissait qu'un seul degré variable dans chaque tétracorde, à savoir l'indicatrice. Voir la division tétracordale d'Archytas le pythagoricien dans Ptolémée, l. I, ch. 13.

[2] « En composant le *nomos spondeios*, Olympe ne mêla rien dans sa mélodie qui fût « particulier au genre diatonique, ou au chromatique, ou à l'enharmonique (pycné). » Plut. *de Mus.*, ch. 11.

continuait à se pratiquer dans la musique instrumentale au temps d'Aristoxène[1] (v. 300 av. J. C.).

d) Enfin le premier hymne delphique exhibe une quatrième disposition du tétracorde inférieur, celle-ci entièrement insolite et inconnue à tous les musicistes gréco-romains. *L'indicatrice diatonique y est remplacée par une note plus aiguë d'un demi-ton*, par un degré pris dans une échelle tonale hétérogène. Au lieu d'une médiante mineure, l'accord dorien prend une tierce majeure (ci-dessus pp. 398-399).



Nous avons donné en 1875 le nom de *néo-chromatique* à ce tétracorde irrégulier (*Mus. de l'ant.*, t. II, p. 292-293), qui entre dans notre gamme mineure, et tient une large place dans la mélopée des peuples modernes de l'Orient. Son emploi constaté en Grèce deux siècles avant l'ère chrétienne est un fait considérable, et soulève des problèmes multiples, difficiles, que je n'ai pas à examiner ici.

En somme tout l'élément variable de l'échelle dorienne est compris dans la quinte modale, l'intervalle fondamental de l'harmonie. Quant à l'intervalle complémentaire de l'octave, la quarte aiguë, elle est immuablement diatonique.

III. *Parcours de la mélopée dorienne.* Il coïncide rarement avec l'octave modale. Presque toujours la réplique aiguë de la fondamentale est absente; souvent aussi le septième degré passe à l'octave inférieure, où il devient sous-tonique, en sorte que l'étendue ordinaire de la *doristi* dépasse seulement la quinte d'un degré à l'aigu et d'un degré au grave.

Quinte modale.

			Param.	*Mèse.*			*Hyp.*	
(mi	ré)	ut	SI	la	(sol)	fa	MI	ré
(VIII	VII)	VI	V	IV	(III)	II	I	VII
							Finale.	

[1] « Pour ce qui est de l'enharmonique pycné, *aujourd'hui pratiqué dans les cordes* « *moyennes*, il ne semble pas être de l'invention du vieux maître. Cela se comprendra « plus aisément si l'on entend jouer de l'*aulos* d'après l'ancienne méthode; car il faut, en « ce cas là, que le demi-ton du tétracorde des moyennes reste incomposé. Telles furent « les premières mélodies du genre enharmonique. *Plus tard* on partagea le demi-ton « dans les morceaux composés *en mode phrygien* ou *en mode lydien.* » Ib. — A prendre cette dernière phrase au pied de la lettre, il en résulterait que le dorien enharmonique n'aurait *en aucun temps* toléré le *pycnon*.

C'est là le parcours de la mélodie chorale d'Euripide, de la partie initiale de l'hymne à la Muse, du chant à Hélios, ainsi que de la plupart des nomes liturgiques. Une plus grande extension du dessin mélodique se remarque dans les parties épisodiques des œuvres vocales. Nous y voyons la cantilène dépasser l'octave modale, et atteindre parfois jusqu'à la quarte aiguë (p. 466), d'autres fois jusqu'à la quarte grave (phrase intermédiaire de l'hymne à la Muse, p. 42).

IV. *Différence, dans le mode dorien, entre la modulation par le système conjoint et le changement de ton proprement dit.* Le premier des deux procédés, toujours transitoire et de courte durée, est un déplacement vers l'aigu de la partie principale de l'octave dorienne, le tétracorde inférieur. Quant au second procédé, il consiste dans un déplacement intégral de l'échelle, se prolongeant pendant des périodes entières. Nous avons rencontré plusieurs exemples de l'une et de l'autre sorte de modulation dans les hymnes delphiques, qui nous ont montré en outre la combinaison de la métabole de système avec le changement de genre.

V. *Mélopée commatique, mélopée strophique.* Nulle part, dans les chants découverts à Delphes, nous ne rencontrons un thème dont le dessin mélodique et la rythmopée se reproduisent exactement au cours du morceau; partout nous voyons la cantilène poursuivre, avec la parole, sa marche en avant, sans jamais revenir sur elle-même. C'est que les deux grands hymnes appartiennent à la catégorie des chants commatiques (p. 33, § 23); la mélodie s'y trouve sous la dépendance de la parole. Non seulement le texte poétique de cette sorte d'œuvres imposait au compositeur la durée précise de chaque syllabe, mais encore, jusqu'à un certain point, les mouvements ascendants ou descendants du dessin vocal. On sait aujourd'hui que la note placée sur la syllabe accentuée d'un mot quelconque ne pouvait être surpassée en hauteur par aucune autre note dans le même mot[1] (p. 387). L'ancien adage *Accentus* (προσῳδία) *mater musices* recevait donc ici une application littérale. Nous devons considérer les monodies commatiques comme des *cantilènes issues de la déclamation*[2];

[1] A l'époque des Antonins la règle n'est plus strictement observée; je relève jusqu'à sept fautes contre l'accent dans l'hymne à Hélios, et tout juste autant dans le chant à Némésis. On remarque assez souvent le retour d'un motif mélodique; le début de l'hymne à Némésis revient, légèrement modifié, à la 5e section; le membre final des sections 1, 4 et 5 du chant à Hélios a la même mélodie.

[2] « Pourquoi les nomes n'étaient-ils pas composés en antistrophes?... Est-ce parce « qu'ils étaient réservés aux artistes de profession, et que ceux-ci étant capables « d'exprimer une action, et de chanter à voix tendue, les morceaux composés à leur « intention étaient longs et de forme variée? En effet, dans les nomes, les mélodies

le champ laissé à la fantaisie du mélographe dans l'élaboration de son dessin était étroitement limité. Mais un élément fécond et toujours disponible de variété expressive était la métabole harmonique; aussi les auteurs des hymnes delphiques en ont-ils usé très largement.

Il en était tout différemment dans le chant strophique, qu'il fût monodique ou choral. Ici la même cantilène se répétait à chaque strophe sur d'autres paroles, tout comme dans nos chansons. *Les durées rythmiques, aussi bien que le dessin de la mélodie, étaient strictement fixes.* En effet nous voyons, dans tous les textes poétiques destinés à ce genre de chant, les longues et les brèves se correspondre d'une strophe à l'autre, vers pour vers et syllabe pour syllabe, quel que soit le nombre des strophes[1]. Mais pour le placement des syllabes accentuées, aucune similitude ne se constate dans les vers qui se correspondent de strophe à strophe[2]. La mélodie des chants strophiques imposait donc à la poésie ses intonations ascendantes et descendantes[3], comme elle lui communiquait son unité de mesure et ses divisions rythmiques. Tout ceci nous induit à supposer que *le poète grec, quand il avait à composer un chant en strophes, arrêtait définitivement sa mélodie avant de procéder à la versification du morceau.* Les schémas métriques des odes de Pindare, formés d'un assemblage bigarré de pieds de toute espèce, ne sont explicables d'aucune autre manière. Croire que le poète ait pu composer de longues strophes d'une facture aussi compliquée sur des combinaisons arbitraires de longues et de brèves, pures abstractions privées de tout lien interne, de toute vie réelle, cela me paraît absolument inadmissible. Je ne vois

« variaient sans cesse, comme les paroles, avec l'action qu'elles avaient à exprimer, « *d'autant que la cantilène doit être plus expressive encore que les paroles.* C'est aussi pour « ce motif que les dithyrambes, depuis qu'ils sont devenus *mimétiques* (imitatifs), n'ont « plus d'antistrophes, tandis qu'ils en avaient jadis... La même raison explique pourquoi « les airs de la scène n'ont pas d'antistrophes, tandis qu'il y en a dans les parties « chorales du drame. » Aristote, *Probl.* XIX, 15.

[1] Les *épinicies* (chants de victoire) de Pindare ont le plus souvent 4 ou 5 couples de strophes, séparées par un épode dont le schéma métrique est également toujours le même. La IVe Pythique a jusqu'à 13 doubles strophes; la mélodie antistrophique se répétait donc 26 fois, et le chant de l'épode 13 fois.

[2] Chez les lyriques latins la double correspondance de la quantité syllabique et de l'accentuation est observée parfois dès le siècle d'Auguste, notamment dans les strophes sapphiques. Cf. Eickhoff, *der Horazische Doppelbau der sapphischen Strophe*, Wandsbeck, 1895. La même technique se retrouve dans les vers des hymnes chrétiens.

[3] Le texte, si souvent cité, de Denys d'Halicarnasse le jeune n'a rapport qu'aux œuvres coupées en strophes : « La musique veut que les accents des paroles soient « subordonnés au chant, et non le chant aux accents de la parole, ce qui est rendu mani- « feste par le morceau d'*Oreste* d'Euripide » etc. *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 99, note 1.

pas même comment il aurait pu, au cours de son travail de versification, garder son schéma syllabique présent à l'esprit, s'il n'avait eu, comme aide-mémoire constant, une mélodie complètement fixée dans son contour et dans ses durées rythmiques[1].

En résumé dans le chant commatique, réservé à l'exécution individuelle, *la mélodie avait à s'adapter aux paroles*, à rendre les passions, les actions exprimées par la poésie. Elle était essentiellement *mimétique*, imitative, dramatique, et, par là même, favorable à la métabole. Dans le chant choral, au contraire, *les vers étaient composés sur une mélodie librement imaginée.* Celle-ci n'avait à exprimer que l'état d'âme de la collectivité assemblée, l'*ethos*. De plus, destinée à se chanter par des choreutes sans culture spéciale en matière de musique, la cantilène conservait l'unité de mode, de ton et de mesure[2], tout en déployant parfois une grande variété dans la rythmopée des périodes[3].

VI. *Structure musicale des grandes monodies dans son rapport avec le plan poétique.* Nous avons vu que les deux chants de Delphes sont conçus dans un mode unique, et que chacun d'eux s'établit sur un ton fondamental. Le premier est en *doristi*, ton de *sol* (♭♭♭), le second en *doristi*, ton de *la* (♭). L'un et l'autre chant renferment des sections intermédiaires appartenant à l'une des échelles tonales situées à la quarte ou à la quinte du ton principal. Dans le premier hymne nous avons pu

[1] Voici le modèle métrique d'une strophe que nous avons choisie parmi les moins longues et les moins compliquées de Pindare, la VI[e] Pythique. Sa cantilêne se reproduisait six fois.

⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — —
⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏒
⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏒
⏑ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏒
— ⏑ ⏑ — ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑
⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — — ⏑ ⏑ ⏑ —
⏑ — ⏑ — —
— — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏒
⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏒ — ⏑ — ||

[2] « Autrefois les chœurs se composaient de citoyens. Comme il était malaisé « de faire chanter des collectivités à la façon des artistes, on leur donnait à exécuter des « mélodies comprises dans une échelle unique (ἐναρμόνια μέλη), car il est plus facile à un « soliste de faire de nombreuses transitions qu'à une masse, et au musicien de profession « qu'à ceux qui ont à sauvegarder leur individualité morale. C'est pourquoi on assignait « à ceux-ci des chants plus simples. Or la cantilène antistrophique est simple, car elle « conserve le même rythme et se mesure par une seule unité (harmonique). » Aristote, *Probl.*, XIX, 15. Cf. *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 341, note 2.

[3] « Les anciens s'appliquaient surtout à varier la rythmopée... Tandis que les « Modernes sont portés vers la variété tonale (φιλότονοι), les Anciens étaient amateurs « de rythmes (φιλόρρυθμοι). » Plut., *Mus.*, ch. 21.

constater un rapport entre les métaboles de ton et les transitions du discours poétique (p. 408). La relation n'est pas moins visible dans le second hymne. On est autorisé à dire que la pratique du mélographe athénien est en conformité parfaite avec cette règle aristoxénienne : « La métabole a lieu quand un *changement d'expression* survient dans « l'ordonnance de la succession mélodique. » En effet le ton principal du second hymne (♭) est constamment associé à l'idée principale du poème. Il ne se fait pas entendre seulement au début (l'appel aux fidèles) et à la fin du chant (l'invocation du dieu); il reparaît aux moments principaux de la légende sacrée : Apollon aborde en Attique (sect. 4); il se trouve en présence du dragon (sect. 7); il disperse les hordes barbares (sect. 9). Dans ces trois parties, formant le nœud du récit, l'effet de la mélopée est renforcé, soit par des inflexions chromatiques, soit par une extension insolite du parcours de la voix. Quant au ton secondaire (♮), que le compositeur emploie sans y introduire aucune modification passagère, il est assigné aux parties épisodiques du poème, développements narratifs, descriptions, etc.

Dans tout cela il n'y a rien qui heurte notre sentiment, rien qui détonne avec notre pratique actuelle. Il est même à peine nécessaire de signaler l'analogie surprenante de la conception des anciens et des modernes à l'endroit de l'architectonie d'une œuvre musicale. Au fond le plan tonal des hymnes de Delphes est identique à celui qui s'est introduit spontanément dans la musique européenne lors de la renaissance de l'art monodique (vers 1600), et qui, développé par les maîtres, continue encore aujourd'hui à régir la composition des œuvres instrumentales. Comme il ne peut être question, dans le cas actuel, ni d'une tradition ininterrompue[1], ni d'un emprunt savant, on est fondé à penser que l'unité de base tonale dans la symphonie et la sonate n'est pas, comme on l'a dit souvent, un usage purement conventionnel, mais la manifestation d'une véritable loi esthétique qu'il appartient aux métaphysiciens de formuler et de démontrer.

Pas plus que le premier chant apollinique, le second n'ajoute quelque chose au peu que nous savons de l'accompagnement du chant chez les Anciens. Les notes musicales gravées sur le monument ne représentent que la partie vocale du morceau. Un moment j'ai eu l'idée que le choix de

[1] Le chant de l'Église latine et la polyphonie vocale du moyen âge ignorent l'accompagnement instrumental, et, par suite, le ton absolu et les modulations. Depuis le IIe siècle de notre ère jusqu'à la fin du XVIe, on ne trouve nulle part d'exemple d'un changement positif de l'échelle tonale au cours d'un morceau de chant.

la notation dite instrumentale désignait une mélodie simplement accompagnée à l'unisson (p. 409). Mais bientôt il m'est venu à l'esprit une objection qui m'a fait abandonner cette manière de voir. Si l'écriture musicale employée ici avait eu pour but d'indiquer au lecteur l'accompagnement, aussi bien que la partie chantée, elle n'aurait pu omettre, ce me semble, les interludes (*kôla*) qui, sans aucun doute, séparaient les diverses sections. (Je ne parle pas du prélude, qui souvent formait une petite pièce à part). Personne ne s'imaginera, à coup sûr, que le chanteur ait pu dire tout d'une haleine, devant un public nombreux, une œuvre aussi longuement développée. D'autre part il n'est pas croyable que, dans une composition d'apparat, on se soit contenté de ritournelles improvisées. Bien que l'art de la *krousis* fût déjà en pleine décadence au temps d'Aristoxène, un siècle avant la composition des hymnes delphiques[1], il continuait à former une branche importante de la technique musicale des Grecs, une spécialité dont ils tiraient gloire. Un grammairien alexandrin, copié par Suidas, met en parallèle la méthode d'accompagnement en usage chez les chanteuses de l'Orient et celle des citharèdes helléniques. Tandis que tout l'art des musiciennes exotiques consistait à faire précéder le chant de quelques notes d'introduction jouées sur un instrument à cordes, la partie instrumentale des chants grecs était composée exprès et fixée par la notation (ci-dessus, p. 34, note 3).

J'estime donc actuellement qu'il n'y a, quant à la forme de l'accompagnement, aucune conséquence à tirer de l'emploi de l'alphabet instrumental pour le second hymne delphique. En ce qui concerne le genre d'instrument destiné à se joindre à la voix du chanteur, la cithare s'indique d'elle-même dans un nome apollinique[2]. Je ferai valoir en outre un indice technique, selon moi décisif : l'usage du genre chromatique. Inusitée dans la tragédie avant l'époque d'Euripide, la mélopée chromatique a caractérisé de tout temps la musique de cithare, avec ou sans chant[3]; de même le

[1] « Pour ce qui regarde *les dialogues de l'accompagnement* (avec la partie vocale), la « manière des anciens maîtres était très diversifiée. » Aristoxène dans Plut. *de Mus.*, ch. 21. « Télésias de Thèbes avait dès sa jeunesse étudié les œuvres de Pindare, de « Pratinas et des autres lyriques, *qui furent en même temps d'excellents compositeurs « d'accompagnements.* » *Ib.*, ch 31.

[2] « Chrysothémis de Crète, ayant le premier revêtu la majestueuse *stola* et adopté la « cithare, à l'imitation d'Apollon, chanta seul le Nome; l'innovation, après avoir obtenu « l'approbation générale, resta au programme des concours de musique.» Proclus, *Chrestomathie*, ch. 13, Gaisford.

[3] *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 295 et suiv.; p. 301, particulièrement note 3. — Pour le second hymne on peut faire valoir une autre circonstance en faveur de la cithare, l'usage du ton lydien (♭), échelle ordinaire des citharèdes. Proclus, *Chrestom.*, ch. 14.

genre enharmonique, tant qu'il a vécu, est resté affecté à la musique des *auloi*[1]. Au surplus les deux genres non-diatoniques dérivent tout naturellement du mécanisme de la production des échelles sur les deux espèces d'instruments[2].

Je termine ici mes observations sur le second chant découvert à Delphes.

Note G. — DEUX TRANSCRIPTIONS NOUVELLES DE L'HYMNE A LA MUSE.

Tous ceux qui ont étudié les chants du IIe siècle dans la consciencieuse édition critique de Fréd. Bellermann (*die Hymnen des Dionysius und Mesomedes*, Berlin, 1841) savent que la notation musicale de ces morceaux renferme deux signes problématiques : 1° un *lambda*, tracé le plus souvent en minuscule (λ); 2° un H, remplacé dans beaucoup de manuscrits par N. Ces lettres ne font pas partie de l'écriture vocale du ton lydien diatonique, notation employée d'un bout à l'autre des trois cantilènes. Le λ, qui se rencontre trois fois dans l'hymne à Hélios et autant de fois dans l'hymne à Némésis, est, d'après Bellermann, un signe rythmique (*Ib.* pp. 64-66) indiquant la prolongation de l'avant-dernière syllabe des vers catalectiques. Cette opinion n'a pas trouvé jusqu'à ce jour de contradicteur. Quant au caractère H (ou N), exclusivement propre au chant à la Muse (il figure trois fois dans le second tétramètre iambique et une fois dans le premier hexamètre dactylique), l'éminent musicologue n'arrive pas à en donner une explication réellement satisfaisante.

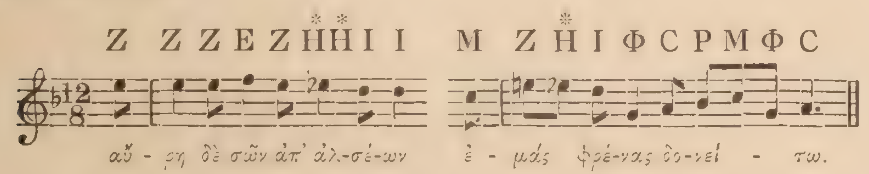
Mais il se refuse de toute manière à y voir un signe d'intonation, et le laisse de côté dans sa transcription en notes modernes, ce qui au reste n'engendre aucune lacune de la mélodie aux endroits où se rencontre la lettre énigmatique. Jusqu'à ces derniers temps la manière de voir du savant allemand a été tacitement acceptée de tous, et sa traduction musicale a été généralement reproduite, à part quelques variantes sans importance, dans les écrits modernes qui s'occupent de l'art antique (et ici-même p. 42).

L'année passée M. le Dr von Jan, rompant tout-à-coup avec la tradition, s'est décidé à interpréter le signe mystérieux de l'hymne à la Muse par une intonation (*Musici scriptores Graeci*, Leipzig, Teubner, 1895, p. 461). Plus récemment M. Th. Reinach a fait une tentative de même genre dans un travail publié par la *Revue des études grecques* (t. IX, n° 38).

[1] *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 296.
[2] Voir ci-dessus ch. 1er, sect. I.

Ni l'une ni l'autre des deux interprétations, absolument divergentes au reste, n'est admissible.

Celle de M. von Jan ne tient aucun compte de l'usage régulier des signes de la notation gréco-romaine, alors que cette orthographe nous est connue dans ses moindres détails, grâce à un document en quelque sorte canonique (les 45 tableaux d'Alypius), dont la valeur absolue s'est trouvée jusqu'à présent confirmée par chaque nouvelle découverte. S'appuyant sur le plus ancien manuscrit connu du susdit chant, le professeur de Strasbourg voit dans le signe perturbateur un *êta* (H), et transcrit cette lettre par un *mi*♭.



Mais une telle traduction est absolument fantaisiste. Dans le ton lydien (♭), comme dans les autres tons qui ont moins de quatre bémols (l'hypophrygien ♭♭, le phrygien ♭♭♭), la lettre vocale H ne peut se traduire par *mi*♭ que lorsqu'elle est indicatrice enharmonique. *En diatonique, comme en chromatique, l'intervalle mi*♭*-ré n'a qu'une seule notation correcte, à savoir* Θ-I.

Mais il y a plus. L'intrusion d'un *mi*♭ aurait pour effet de fausser la notation grecque dans tout le passage. En effet si la succession mélodique imaginée par M. v. J. était antique, *elle appartiendrait à un tétracorde des conjointes réunissant deux indicatrices,* la diatonique et la chromatique, à un système de *genre mixte*[1], dont l'unique orthographe régulière en notation vocale est celle-ci :



Tout aussi rigoureusement, au moins, que dans la musique moderne, l'emploi des notes homotones chez les Anciens est déterminé par des

[1] « Le mélos est ou diatonique, ou chromatique, ou enharmonique, ou *mixte*, ou « commun aux trois genres. » Aristox. *Harm.*, p. 44 (Meib.). « Est dite mixte une suc- « cession mélodique qui réunit les éléments caractéristiques de deux ou trois genres. » Ps.-Eucl., p. 9. Cf. *Mus. de l'ant.*, t. I, pp. 273-275. — Un exemple de tétracorde mixte (enharmonico-diatonique) des graves se trouve dans l'harmonie *mixolydisti* des très anciens (*Ib.*, p. 286 et suiv.).

règles auxquelles il n'a pas encore été constaté d'exception[1]. Comment M. v. J. a-t-il pu perdre de vue un fait aussi notoire, lui qui a publié les échelles d'Alypius avec notes et commentaires? Il n'eût pas été plus permis dans l'antiquité d'employer la notation de M. v. Jan,

Ε̈ Ζ̈ Η̈ Ι Ι   Μ Ζ̈Η̈ Ι ΦC
σῶν ἀπ' ἀλ-σέ-ων   ἐ-μὰς φρέ-νας

au lieu de l'orthographe régulière,

Γ̈ Η̈ Θ̈ Ι Ι   Μ Η̈Θ̈ Ι ΦC
σῶν ἀπ' ἀλ-σέ-ων   ἐ-μὰς φρέ-νας

pour rendre cette succession mélodique :

σῶν ἀπ' ἀλ-σέ-ων   ἐ-μὰς φρέ-νας

qu'il ne serait permis de nos jours d'écrire



à la place de



Nous écarterons donc la première des deux nouvelles interprétations comme absolument manquée. Au reste M. v. J. lui-même avoue implicitement son échec, puisqu'il a reculé devant la traduction logique de la mélodie du premier hexamètre.

C P M P C Φ C ΦΗ   C C C C C ˥ R Φ



[1] Il est vrai que d'après Gaudence (p. 23) les notes homotones pouvaient s'employer indifféremment les unes pour les autres. Mais ce témoignage isolé, et démenti par tous les documents connus, n'a aucune valeur. Au temps de cet écrivain (Ve siècle ap. J. C.) la notation antique n'était plus en usage.

[2] L'indication de la mesure ($\frac{6}{4}$) est fautive; il fallait écrire $\frac{3}{2}$ ($= \frac{2}{4} + \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$). La mesure à $\frac{6}{4}$ ($= \frac{3}{4} + \frac{3}{4}$) aurait pour effet de convertir l'hexamètre dactylique en une tétrapodie ionique *a majore (!)* :

—́ ◡ ◡ — | ◡́ ◡ — — | —́ ◡ ◡ — | ◡́ — — — ||
Καλ-λι-ό-πει-α σο-φὰ, μου-σῶν προ-καθ-α-γέ-τι τερπ-νῶν

On conçoit que M. v. Jan, après s'être fait chanter la mélodie qui précède, n'ait pu se résoudre à exhiber un produit musical aussi baroque; ce qui ne se conçoit pas, c'est que ce résultat n'ait pas suffi pour lui faire abandonner complètement son essai d'interprétation.

M. Th. Reinach, s'en référant au manuscrit de Naples, tient la lettre problématique pour le *nu* (N) de la notation vocale[1]. Il donne à cette note la valeur qu'elle a dans le tétracorde chromatique des disjointes en ton hypolydien (à savoir *ut*♯₃,), bien que tous les sons qui précèdent et suivent l'N appartiennent à la succession diatonique du tétracorde conjoint (c'est à dire du ton lydien). Selon M. Th. R. cet *ut*♯, étranger à l'échelle tonale et modale, est employé accidentellement par le compositeur à titre de *note de passage* (je ne sais quel sens on peut attacher à ce terme lorsqu'il s'agit de musique homophone[2]). Voici comment M. Th. R. traduit en notes modernes le second tétramètre iambique et le premier hexamètre dactylique :



De pareilles successions mélodiques ne sont contenues dans aucune des nombreuses variétés d'échelles mixtes connues des Anciens; on en chercherait vainement l'explication chez les musicistes gréco-romains[3]. Toutefois ce n'est pas là une raison suffisante pour les rejeter sans examen. N'avons-nous pas dû constater une combinaison tout aussi extraordinaire dans le premier hymne découvert à Delphes? La question est de savoir si, à défaut d'une démonstration théorique, on nous donne

[1] Dans la notation instrumentale N est fa_3, en fonction de son stable ou d'indicatrice diatonique. Voir ci-dessus p. 451.

[2] Dans notre art polyphonique la note de passage se définit : « un son dépourvu « d'accent rythmique et ne faisant pas partie de l'accord sur lequel il se fait entendre. »

[3] Ptolémée, qui énumère toutes les échelles usitées par les citharèdes du IIe siècle, ne parle que du chromatique régulier combiné avec le diatonique (ci-dessus, p. 37).

des arguments valables en faveur d'un système de traduction engendrant une mélopée aussi anormale. Je ne le pense pas.

M. R. prétend n'avoir fait en cette occasion que « retourner à la docile interprétation des manuscrits. » Malheureusement les manuscrits permettent plusieurs lectures pour la lettre dont il s'agit, puisque, au lieu d'un N, M. v. Jan a pu lire un H, signe qui, en tant que note vocale, n'est ni plus ni moins déplacé dans la mélodie de l'hymne à la Muse que la lettre préférée par M. R., et nous verrons tout à l'heure qu'une troisième lecture est possible. Et quand même on nous prouverait que la seule bonne leçon est N, serions-nous certains d'avoir sous les yeux une note vocale, voire un signe d'intonation? Quand il s'agit d'un changement de texte, on veut que la correction proposée donne un sens grammatical satisfaisant, et s'encadre sans effort dans la phrase. Pareillement en matière de notation musicale, on est en droit d'exiger que les nouvelles lectures puissent s'expliquer d'une manière rationnelle, et surtout qu'elles ne fassent pas disparate avec le reste du chant. L'unité de facture mélodique est un principe de style strictement observé dans tous les restes notés de l'art gréco-romain; et précisément le premier hymne apollinique nous en fournit une démonstration évidente. Dans ce monument musical d'une époque encore voisine de la belle période d'art, nous sommes en présence d'une grande composition de facture raffinée; c'est un morceau de virtuose, une cantate de concours où abondent les transitions tonales, les métaboles de genre. A côté des formes extrêmement variées du chromatique régulier, le mélographe introduit une combinaison insolite, irrégulière du genre chromatique. En de telles conditions sa hardiesse n'a rien de choquant ni d'intempestif; l'anomalie se conçoit et s'accepte sans difficulté, d'autant qu'elle est voulue et poursuivie logiquement à travers toute la composition.

En est-il de même pour les cantilènes du temps de l'empire romain, uniformément diatoniques et sans métaboles d'aucune espèce? Les plus étendues d'entre elles (*à Hélios*, *à Némésis*) ne renferment pas seulement une transition au système conjoint (p. 53, § 34). Comment admettre dans le plus court des trois hymnes, une sorte de chanson, ces petits lambeaux de mélodie pseudo-chromatique, apparaissant tout à coup sans intention saisissable et disparaissant sans retour dès le milieu du morceau?

M. R. ne paraît pas s'être préoccupé de cette incohérence mélodique. Au point de vue musical la justesse de son interprétation lui semble suffisamment démontrée « par l'heureuse transformation que la note « chromatique opère dans le petit air. » D'après lui ce son étranger à l'échelle donne à la mélodie du deuxième tétramètre iambique « une

« finesse de dessin, *une saveur ultra-moderne* et *un faux air de wagnérisme.* » Singulière raison en vérité pour nous faire accepter comme antique la version de M. R. ! Avec la meilleure volonté du monde il m'est impossible de prendre une pareille appréciation au sérieux : Mésomède, précurseur de Richard Wagner ! Je ne puis voir là qu'un jeu d'esprit, tranchons le mot, une thèse d'amateur. Pour lui donner un semblant de consistance, il faudrait du moins être à même d'affirmer que la note chromatique, partout où elle se montre, sonne mieux à l'oreille de nos contemporains que les intonations diatoniques lues jusqu'à présent. Or M. R. ne parle que de la fin du $^6/_8$ (ou du $^{12}/_8$), où, en effet, la suite des sons n'a rien de déplaisant pour un auditeur exclusivement nourri de musique moderne. Mais il y a encore le début du chant des hexamètres. M. R. estime-t-il également ce passage embelli par l'introduction de l'*ut*♯? Pour moi, je ne le cacherai pas, ce vilain triton (*sol-ut*♯) m'horripile, et je me demande quel est le musicien de profession, wagnérien ou non, qui ne sera pas désagréablement impressionné par cette intonation discordante, *inchantable*, rencontrée inopinément, au milieu d'une mélodie unie et douce jusqu'à la fadeur ? A lui seul ce passage, aussi cacophonique certes que chez M. v. Jan, suffit à prouver que le savant helléniste français n'a pas trouvé le mot de l'énigme musicale contenue dans la notation de l'hymne à la Muse.

Après avoir motivé mon refus d'adhérer aux deux solutions proposées, oserai-je essayer, à mon tour, d'interpréter la lettre mystérieuse comme représentation d'un son ? Au cours de l'examen des deux précédents essais d'interprétation, une troisième solution s'est présentée à mon esprit ; je la soumets à la critique sagace de mes érudits confrères.

Il y a probabilité, selon moi, que nous avons affaire à un signe instrumental, à une indication expresse pour la partie d'accompagnement. La chose n'a plus aujourd'hui de quoi nous étonner, puisque le papyrus contenant le fragment d'Euripide nous a déjà montré le mélange des deux catégories de notes musicales (ci-dessus, p. 394). Je suppose donc que le manuscrit primitif de l'hymne à la Muse, le commun ancêtre des mss. de Venise et de Naples, avait la note instrumentale V|, signe étranger à l'alphabet grec ordinaire et certainement inconnu aux copistes du moyen âge, qui l'auront pris pour une lettre mal formée : les uns y auront vu un *êta*[1] (H), les autres un *nu* (N). On sait que V| est la nète des disjointes en

[1] Alypius décrit le signe en question comme un *éta* négligemment tracé, allongé (Ἦτα ἀμελητικὸν καθειλκυσμένον).

ton lydien (la_3) et la corde la plus aiguë de l'octave dorienne. Mais, ce qui nous intéresse ici plus particulièrement, la nète est aussi le son principal de l'accompagnement hétérophone des Anciens. Ce dernier fait est attesté par le dialogue de Plutarque et par d'autres écrits[1]; il est mis en pleine lumière dans ce problème musical d'Aristote[2] : « Pourquoi le plus grave « de deux sons exécutés en accord prend-il toujours la mélodie princi- « pale?.... Si, en effet, il s'agit de chanter la paramèse *sur l'accompagne-* « *ment instrumental de la nète*, le *mélos* ne s'en trouvera nullement « amoindri. Mais *lorsqu'il convient que tous deux* (à savoir la voix et « l'instrument) *fassent entendre la nète*, celle-ci ne deviendra pas pour « cela un son simple » (puisque alors elle a la double qualité de *mélos* et de *krousis*); etc. Il est à constater que deux fois sur quatre notre nète instrumentale se trouve accolée à la paramèse chantée, et que les quatre fois elle est en consonnance parfaite de quarte de quinte ou d'octave avec la note de la mélodie vocale. J'incline donc à penser que l'auteur a prescrit la note instrumentale aux trois endroits du morceau où le renforcement harmonique d'un accord lui paraissait indispensable, laissant le citharède libre d'accompagner le reste du chant à l'unisson, et d'improviser les ritournelles d'usage (prélude, interludes et postlude).

Voici à peu près comment je me figure l'exécution de l'hymne à la Muse[3], vers l'époque où le morceau fut composé. Les petites notes sont conjecturales. Celles qui ont la queue en bas sont destinées à la main gauche et s'exécutaient par le simple attouchement du doigt (*psalmos*). Les queues en l'air désignent les cordes mises en vibration par la main droite à l'aide du plectre[4].

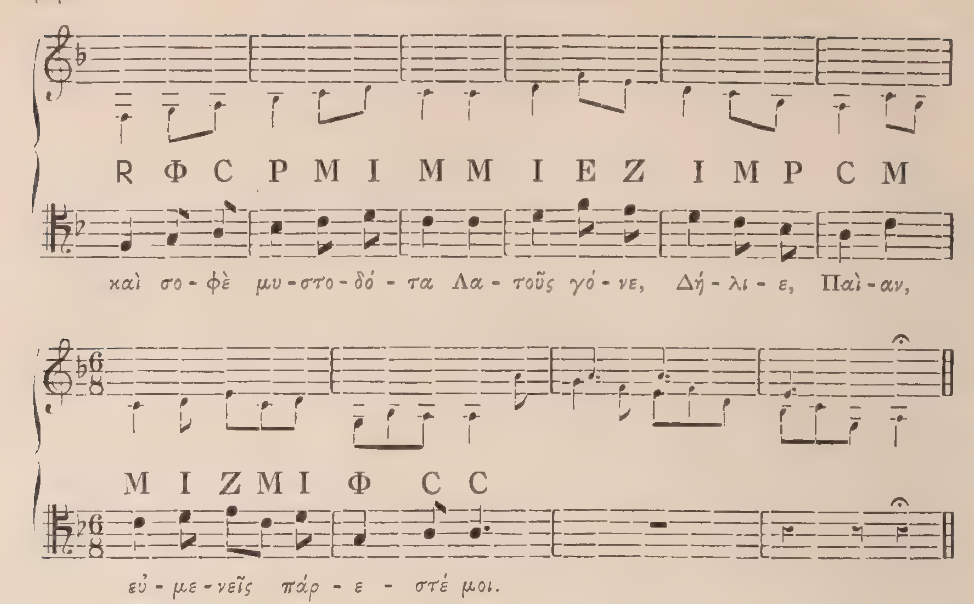
[1] *Mus. de l'ant.*, t. I, p. 363 et suiv.

[2] Chap. 19, 12ª et 13ᵇ. Les solutions des deux problèmes voisins se trouvent interverties dans tous les manuscrits connus. La découverte de cette erreur est due à MM. Eug. d'Eichthal et Th. Reinach (*Notes sur les problèmes musicaux d'Aristote* dans la *Revue pour l'avancement des études grecques*).

[3] C'est ainsi que je l'ai fait exécuter à un petit concert gréco-romain donné pour la *Société belge de philologie* le 25 mai 1896, au Conservatoire de Bruxelles.

[4] Au sujet de la technique du jeu de la cithare, voir *Mus. de l'ant.*, t. II, p. 267 et suiv., p. 636, et ci-dessus p. 35. — Certains virtuoses très habiles ne se servaient que de la main gauche. Ainsi faisait un cithariste grec, Aspendios, dont le nom est devenu proverbial dans l'antiquité. Il en est question chez un ancien scholiaste de Cicéron, le grammairien Asconius. *In Act. ad Verr. III^m* (Venise, 1552, p. 939-940).


Cithare à 11 cordes.
Voix.
C Z Z Φ Φ Φ C C I Φ M M
Ἄ - ει - δε μοῦ-σα μοι φί-λη, μολ-πῆς δ' ἐ-μῆς κατ-άρ - χου·
Z Z Z E Z – I I M Z I Φ C P M Φ C
αὔ - ρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλ-σέ-ων ἐ-μὰς φρέ-νας δο - νεί -
C P M P C Φ C Φ C C C C C ⅂ R Φ



Dans la mélodie j'ai adopté une correction nouvelle et plausible proposée par M. Th. Reinach. Elle se trouve dans le second hexamètre, sur le frappé du cinquième pied (syllabe initiale du mot Δήλιε). Tous les manuscrits ont à cet endroit un signe équivoque, lu jusqu'à présent Γ, et traduit depuis Bellermann par le son fa_3 (ut_3 dans l'échelle sans accident). Or un Γ de la notation vocale employé avant ou après Z est une faute d'orthographe absolument improbable; fa_3-mi_3 ne peut se rendre en notation vocale que par les lettres E-Z (en notation instrumentale par ⊔-⊏). M. Reinach suggère la lecture I, et j'adhère sans hésiter à cette modification, qui améliore, sans l'altérer aucunement, le dessin diatonique du chant dorien de Mésomède (ou de son contemporain). Dans la distribution des notes musicales sur les syllabes du texte j'ai tenu également compte de quelques observations judicieuses de M. R., en sorte que son petit travail sur l'hymne à la Muse n'aura pas été sans profit pour moi, ni sans utilité pour la science.

ADDITIONS ET CORRECTIONS.

A la page 333 j'ai signalé comme problématiques deux antiennes que Réginon assigne à la 1e division du deuterus plagal (IVe mode) : 1° *Serve bone et fidelis*, 2° *Puer qui natus est nobis*. Leurs mélodies me sont aujourd'hui connues. La première est notée dans un des antiphonaires médiévaux de la Bibliothèque royale de Bruxelles (ms. 6426). Je l'ai reconnue tout de suite comme la version primitive d'une antienne de l'office actuel. (*De Conf. non Pont. ad Bened.*). Elle appartient à l'iastien intense, et sa place est à la page 331, entre *Vigilate animo* et *Turba multa*.

" ♮ c d ♮ $\overline{\text{de}}$ $\overline{\text{dc}}$ ♮ ♮ ".
Ser - ve bo - ne et fi - de - lis,

c a ♮ c $\overline{\text{dc}}$ $\overline{\text{de}}$ $\overline{\text{dc}}$ $\overline{\text{♮c}}$ d $\overline{\text{dc}}$ ♮ ♮ |
qui - a su - per pau - ca fu - i - sti fi - de - lis,

a ♮ d$\overline{\text{de}}$ d d d $\overline{\text{eg}}$ e d |
su - per mul - ta te con - sti - tu - am,

d e d ♮ $\overline{\text{cd}}$ d $\overline{\text{ca}}$ ♮ $\overline{\text{cd}}$ $\overline{\text{dc}}$ ♮ ||
in - tra in gau - di - um Do - mi - ni tu - i.

De Conf. in Evang. Thème 20. *Dixit Dominus.* Aujourd'hui augmentée au début du mot *Euge*, qui se chante sur une petite vocalise en forme de *proodicon*. L'office des Confesseurs contient, à Laudes, une autre antienne sur le texte *Serve bone*, abrégé; la mélodie est composée sur le même nome, mais elle se termine en VIIe mode. Le *tonarius* de Réginon ne la mentionne pas.

La seconde antienne m'a été signalée dans un ms. du XVe siècle appartenant à l'église Sainte-Croix, à Liège. La mélodie est éolio-iastienne, th. 33, forme anacrousique, pp. 341-342.

" $\overline{\text{CDF}}$ F $\overline{\text{EF}}$ G F $\overline{\text{FE}}$ " D C |
Pu - er qui na - tus est no - bis

$\overline{\text{CD}}$ E F $\overline{\text{FG}}$ $\overline{\text{DE}}$ E |
plus quam pro - phe - ta est;

$\overline{\text{Da}}$ $\overline{\text{ac}}$ a $\overline{\text{ac}}$ a a G F G $\overline{\text{GaG}}$ E E |
hic est e - nim de quo Sal - va - tor a - it :

C DF F F FE DC DFED EFE
In - ter - na - tos mu - li - e - rum

F D E F Ga G G Ga F GF E E ||
non sur - re - xit ma - jor Jo - an - ne Ba - pti - sta.

De S. Joanne Bapt. in Evang.

Mon catalogue thématique contient (pp. 343-344) trois antiennes commençant en éolien (Ier mode) et se terminant sur la fondamentale iastienne (VIIe). Voici une quatrième antienne, composée au IXe siècle. Absente du *Tonarius* de Réginon, elle se trouve, écrite entièrement en neumes, dans un ms. de Leipzig, et en notation diastématique dans la *Commemoratio*. Ce dernier document la donne comme exemple d'un chant du Ier mode terminé un degré au-dessous de sa finale (p. 226). Elle prenait donc la psalmodie du Ier, comme l'antienne *Salve Crux*, à côté de laquelle elles doit prendre place.

(Comm.) [D]a a a G a G D FG F E D C |
ae e e d e d a ♮cd e ♮ a G |
Sci - mus quo - ni - am di - li - gen - ti - bus De - um

F a Ga F E D CC C CD DC C |
c e de c ♮ a♮ ♮aG G Ga aG G |
o - mni - a co - o - pe - ran - tur in bo - num,

CDC B D F FE Fa F FG GC B D F E
GcaG F a c c♮ ce c cd dG F a c a♮
his qui se - cun - dum pro - po - si - tum vo - ca - ti sunt

C C | (Neume) FGa GaGFE FGa GFED D ||
G G ||
san - cti.

De Omn. Sanct. in Evang. Ant. Trev., p. 975, où le début a déraillé (Gd d, etc.), en sorte que la mélodie tout entière est passée au VIIe mode.

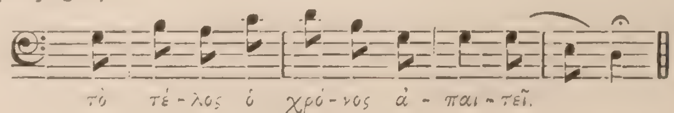
Page XIX, ligne 22, au lieu de *ils contiennent*, lire *elles contiennent.*

P. XXV, ll. 14-15 au lieu de *l'usage quadragésimal du temps de Grégoire I*, lire *l'ancien usage quadragésimal.*

P. XXXII, ll. 4-5, au lieu de *toutes les mélodies de l'Antiphonaire romain pourvues d'un texte avaient à l'origine une mélopée a peu près syllabique*, lire *toutes les mélodies primitives de l'Antiphonaire romain pourvues d'un texte avaient une mélopée à peu près syllabique.*

P. 43, 1e portée de l'*Hymne à Némésis*, mettre comme indication de mesure ₵ ($\frac{2}{4}$).

P. 46, rectifier ainsi la fin de la chanson de Tralles, conformément à la découverte de M. Monro (cf. p. 386) :

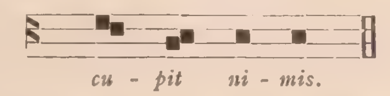


P. 88, 6e ligne du § 66, la première note de l'octave phrygienne doit être d, au lieu de D (d c♮ a G FE D).

Ib. après l'antienne *Beata es Maria*, au lieu de *Dom. III Adv.*, lire *Dom II. Adv.*

P. 115, note 1, première ligne, au lieu de *Au VIe chapitre*, lire *Au VIIe chapitre.*

P. 134, fin de l'antienne notée, lire, comme à la p. 90 :



P. 230, après l'antienne notée *Laudate*, au lieu *de Septuag.*, lire *Dom. Sexag.*

P. 265, première ligne du § 172, au lieu de 228 *antiennes*, lire 264 *antiennes.*

P. 332, 5e ligne à partir de la dernière, au lieu de 2e *division du VIIIe mode* (p. 37), *qui comprend* etc., lire 2e *division du tétrard authente* (p. 37), *laquelle comprend* etc.

P. 356, dernière ligne, après les mots *sur la tierce*, intercaler *iastienne* (♮).

P. 357, en haut de la page, au lieu de Ier MODE, lire IIIe MODE.

Comme l'ouvrage de M. Gevaert *s'adresse avant tout aux personnes vouées à l'étude du chant liturgique, ecclésiastiques pour la plupart, il leur sera sans doute agréable de connaître les termes dans lesquels le chef vénéré de l'Église catholique a daigné s'exprimer sur la* Mélopée antique *en nommant son auteur Chevalier de l'Ordre de saint Grégoire le Grand.*

L'Éditeur.

LEO PP XIII.

Dilecte Fili Salutem et Apostolicam Benedictionem.

Tui praestantes animi ingeniique dotes, ac praecipue sacrorum concentuum peritia, quam luculenter ostendisti in opere Nobis oblato, liturgici cantus in Latina Ecclesia originem pertractante, te profecto dignum efficiunt, cui perillustrem honoris titulum libenter deferamus. Ac tibi S. Gregorii decrevimus Equitum ordinem, ut haec tua nova dignitas cum nomine Magni illius musices instauratoris coniungeretur, in qua summam es laudem merito consecutus. Quare te a quibusvis excommunicationis et interdicti aliisque Ecclesiasticis censuris, et poenis quovis modo, vel quavis de causa latis, si quas forte incurreris, huius tantum rei gratia absolventes et absolutum fore censentes, hisce litteris Equitem Ordinis S. Gregorii Magni classis civilis facimus, constituimus, renuntiamus, teque in ornatissimum eundem Equitum coetum ac numerum referimus. Tibi ideo, dilecte fili, concedimus ut propriam Equitum huius ordinis vestem induere ac proprium item insigne, auream nempe Crucem octogonam, rubra superficie imaginem S. Gregorii Magni in medio referentem quae taenia serica rubra, extremis oris flava, sinistro pectoris lateri ex aliorum Equitum more dependeat, gestare licite queas. Ne quod vero discrimen tam in veste quam in huiusmodi Cruce gestanda contingat, appositum schema tibi iussimus tradi. Datum Romae apud S. Petrum sub Annulo Piscatoris die XXX Septembris MDCCCXCV. Pontificatus Nostri anno decimo octavo.

C. Card. de Ruggiero.

Dilecto Filio Augusto Gevaert
musici Instituti Bruxellis Moderatori.

